Ben Jonson's Lustspiel "Every Man in His Humour"

und

die gleichnamige Bearbeitung durch David Garrick.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät der Grossherzogl. Mecklenb.

Landes-Universität zu Rostock

vorgelegt von

Heinrich Maass

aus Wustrow (Mecklenburg.)

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

ROSTOCK.

Carl Boldt'sche Hof-Buchdruckerei.

1903.

Referent: Prof. Dr. **Lindner.**

Meinen Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Vorbemerkung.

Es hat diese Arbeit das Missgeschick, insofern nicht vollkommen Neues zu bieten, als dasselbe Thema schon von Herrn Dr. phil. Krämer behandelt wurde, der auf diese Dissertation hin in Halle im Februar promovierte, fast zu gleicher Zeit, als ich diese Arbeit einreichte. Krämer's Abhandlung hat vor der meinigen den Vorzug, einmal eine nähere Quellenuntersuchung auf die selteneren Folioausgaben hin zu bieten, die mir nicht zu Gebote standen, dann auch mit grösster Genauigkeit alle Änderungen Garricks wörtlich zu bringen, von denen ich nur den Inhalt angegeben. Was jedoch Auffassung und Begründung anbetrifft, so bin ich darin von ganz andren Gesichtspunkten ausgegangen, deren Berechtigung ich noch durch einen nachträglich angestellten Vergleich der Technik Garricks bei der Bearbeitung Shakespeares und der unseres Lustspiels zu sichern suche. Ich werde an den betreffenden Stellen auf Krämer verweisen, da ich doch nicht beabsichtigen kann, meine Arbeit in eine Art Kritik der Krämer'schen Abhandlung umzuändern.

Abweichend von Krämer bin ich noch auf eine nähere Betrachtung der Entstehungsgeschichte unseres Lustspiels eingegangen, ferner bringe ich als neu noch einige Rezensionen der Garrick'schen Aufführung, die ich in der Private Correspondence of David Garrick, London 1832 bei meinen Studien auf der William Brown-Library

zu Liverpool gefunden habe. In London hatte ich auf dem Brit. Museum nur so viel Zeit, noch einmal Allibone, Baker und die ebenfalls in Liverpool eingesehenen verschiedenen Biographien rasch zu revidieren, nicht aber alle Verschiedenheiten der Jonson-Ausgaben festzustellen, die jetzt ja Krämer vollständig gebracht hat. Zu meiner Arbeit hatte ich als eigentliche Grundlage nur die beiden Ausgaben:

1. Gifford: The Works of Ben Jonson. London 1816.
2. The Dramatic Works of David Garrick. 3 Bd. London 1798.

(Diese Garrick-Ausgaben müssen in England selbst ausserordentlich selten geworden sein, da ich sie weder durch Buchhandlung noch Antiquariat trotz eifrigster Bemühungen verschiedener bedeutender Firmeninhaber käuflich erwerben konnte.)

Kap. I.

Entstehung und Charakteristik des Lustspiels "Every Man in His Humour".

Wann Ben Jonson zuerst dieses Stück veröffentlichte, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Fest steht nur, dass es in seiner jetzigen Gestalt (der Folioausgabe 1616) zuerst im Jahre 1598 im Globe Theatre aufgeführt wurde, und zwar von den Lord Chamberlain's Servants. Diese Form aber verdankt es erst einer Umarbeitung: ursprünglich war der Schauplatz der Handlung nach Italien verlegt, und auf eine Aufführung in dieser Gestalt beziehn sich die Berichte, die sich nach Allibone[1] kurz dahin zusammenfassen lassen, dass es in der Zeit vom 25. Novbr. 1596 bis zum 10. Mai 1597 elf Aufführungen erlebt hat. Über das etwaige Verdienst Shakespeares, nur durch seine Fürsprache die Aufnahme des Stücks ermöglicht zu haben, urteilt Gifford in seinen eingehenden, wenn auch stark subjektiv gefärbten Untersuchungen[2] ablehnend.

In dem Prolog, der auch der noch nicht überarbeiteten Fassung vorangeschickt war[3], legt Ben Jonson[4] seine An-

---

[1] S. Austin Allibone: A Critical Dictionary of English Literature and British and American Authors London, Trübner a. Co. 1859 S. 995b.

[2] Memoirs of Ben Jonson (Gesamtausgabe Bd. 1, S. XXV).

[3] Gifford, Bd. 1, S. 46.

[4] Gifford, Mem. a. a. O.

sichten über die Poesie nieder, die so oft als versteckte Angriffe auf seine Zeitgenossen hingestellt worden sind. Zu seiner Charakterisierung nehme ich nur die folgenden Verse heraus:

13. He rather prays you will be pleased to see.
14. One such to-day as other plays should be.

— — — — — — — — — — — —

21. But deeds and language such as men do use.
22. And persons, such as comedy would choose.
23. When she would shew an image of the times.
24. And sport with human follies, not with crimes.

Jonson's ganze Erhabenheit und ganzer Dünkel, wie auch sein wirklich ernstes Streben nach Besserem drückt sich hierin aus. Es ist sein bleibendes Verdienst, zuerst das bürgerliche Lustspiel in die englische Litteratur eingeführt zu haben. Bei ihm finden wir nicht jene Verdrehtheit und Unnatürlichkeit des alto estilo, der trotz seiner anfangs begeisterten Aufnahme doch später oder früher von einem echt englisch fühlenden Dichter als etwas dem Wesen der Nation Fremdes abgelegt und bekämpft werden musste; bei ihm nicht die Phantastereien und jene verzerrten Heldenbilder aus der Vergangenheit, dann auch nicht den Überreichtum und die Übermenschlichkeit der Marlowe'schen Tragödien, die ebenfalls der Erkenntnis der Unzulänglichkeit des Früheren und dem Drange nach Besserem entsprangen. Sein Stil ist im Gegenteil frei von jeglichem falschen Pathos, häufig beinahe zu knapp und streng; sein Gebiet ist nicht die Vergangenheit, sondern die Gegenwart; die Extreme des Guten und Bösen werden von ihm nicht veranschaulicht: Sein Mittel, die Menschen zu bessern und zu bekehren, liegt hingegen fern ab von jeder Tragik, er zeigt ein besser wirkendes: die lächerlichen Seiten der Menschen, wie seine Zeit sie ihm bot.

Trotz mancher komischen Scenen und manchmal wirklich treffenden Humors bleibt sein Stil aber immer gleichmässig kalt; in strenger Regelmässigkeit nach antikem Muster ist die Technik angelegt; von einer zielbewussten Handlung, von einer Charakterentwicklung ist in unserm Stücke so gut wie nichts: es besteht hingegen aus einer Reihe komischer Situationen und einer Entgegenstellung typischer Charaktere.

Wirft man einen Blick auf das Lebensalter und die bisherigen Erlebnisse Jonson's, so können bei der Abfassung des Stückes als Quellen nur in Betracht kommen:

1. Das antike Drama,
2. Seine eigenen Schicksale.

Ersteres ist ja wegen des Charakters des Lustspiels als Zeitenspiegel nur für die Technik in Betracht zu ziehn[1]. Um so mehr wird der zweite Punkt in Erwägung zu ziehn sein, und gegen Gifford[2] glaube ich diesen Weg mit einigem Erfolge betreten zu können: die Züge sind eben nicht allein aus dem Leben seiner Bekannten entnommen und nicht sie allein an den Pranger gestellt, sondern grade sein eigner Charakter wird ihm die Quelle für die Hauptzüge seiner komischen Figuren gewesen sein.

Von der Schule und der Universität hatte Ben Jonson trotz seines häufig belobten Fleisses und seiner anerkannten Begabung ins Elternhaus zurückkehren und nach dem Tode seines Vaters das Maurerhandwerk seines Stiefvaters erlernen müssen, das ihm natürlich von ganzem Herzen zuwider war. Aus der Lehre hatte er sich dann davon gemacht, um in den Feldzügen in Holland sein Glück zu suchen, und wenn auch dann die Nachrichten spärlicher und zweifelhafter sind, so steht doch das fest, dass er

[1] Über die vereinzelten Anklänge an die latein. Klassiker s. Gifford's Anmerkungen.

[2] Giff. Memoirs 160.

sich nach dem Feldzuge bald der Bühne als Dichter und Schauspieler zuwandte, sich zu gleicher Zeit verheiratete und zwischen 1596/98 eine Gefängnisstrafe abzubüssen hatte wegen Tötung des Schauspielers Spencer im Duell.

Nun die Ähnlichkeiten im Stück.

1. Akt 1, Sc. 1.: Der alte Knowell äussert sich über seinen Sohn genau so, wie Jonson's Stiefvater über seinen zwar "von both universities gelobten, aber der brotlosen Kunst der Poesie zu ergebenen" Stiefsohn sich geäussert haben würde.

2. Möchte ich auf die breiten Fechtscenen des Bobadil hinweisen, die einmal sicherlich Erinnerungen aus seinen Kriegsjahren sind, dann aber auch wegen der Fülle der fachmässigen Ausdrücke und der Sicherheit im Gebrauch nur von einem geschrieben sein können, der eigene Erfahrungen gemacht hatte: vgl. das Duell mit Spencer.

In dieser Zeit werden sich auch die Prahlhänse, Sonntagsjäger, Modegecken und Parvenüs ihm in Unzahl gezeigt haben, und gerade diese mussten für ihn, der eben erst von der Schule voll idealer Begeisterung kam, wegen ihrer inneren Haltlosigkeit um so lächerlicher sein.

Seiner Satiren Hauptgewicht aber richtet sich gegen verblendete Eifersucht und deren Heilung, und gerade hier treten persönliche Momente mit grösster Wahrscheinlichkeit hervor. Man bedenke: sein Verkehr mit den in moralischer Hinsicht oft allzu freien Schauspielern musste ihm, der bei seiner Beschäftigung mit den Klassikern sich einen ernsten Forschereifer angeeignet hatte, dann nach dem jähen Umschwung der Lehr- und Kriegsjahre einem jugendlichen Weltschmerze so zu sagen sich hingegeben hatte, eine vollkommen fremde Welt sein. In solche Kreise aber seine Frau einzuführen, musste für ihn, der uns von allen Zeitgenossen als äusserst egoistisch hingestellt wird, sehr bedenklich sein. Welch' kleiner Schritt aber ist es nur vom Egoismus zur Eifersucht!

Sein Bild deckt sich dann völlig mit dem Kitely's und das seiner von Gifford [1] uns als stets treu und bieder geschilderten Frau mit der unschuldig verdächtigten Dame Kitely. — Die Hauptpersonen waren damit gegeben; aus der lateinischen Litteratur ist wohl der ränkevolle Diener entlehnt.

[1] Memoirs S. 23.

Kap. II.

Inhaltsangabe und Verzeichnis der Abweichungen Garrick's.[1]

1. Ben Jonson schickt eine Widmung an seinen berühmten Lehrer Camden vorauf und bittet ihn, das Lustspiel als eine Dankesgabe anzunehmen.[2]

2. Der Prolog.

Garrick hat diesen nicht aus seiner Vorlage übernommen, sondern es wurde zu der Aufführung von seinem Schauspieler Whitehead ein neuer gedichtet:[3]

Critics! your favour is our author's right.
The well-known scenes we shall produce to-night
Are no weak efforts of a modern pen,
But the strong touches of immortal Ben,
A rough old bard, whose honest pride disdained
Applause itself, unless by merit gained
And would to-night your loudest praise disclaim,
Should his great soul perceive the doubtful fame
Not to his labour granted, but his name.

[1] Die Abweichungen Garrick's sind gewöhnlich ihrem Inhalte nach angeführt und durch [ ] bezeichnet.

[2] Giff I, 3.

[3] Wiedergegeben nach Murphy: Life of Dav. Garrick, London 1801. In der mir vorliegenden Garrick-Ausgabe nicht gedruckt.

Boldly he wrote, and boldly told the age,
He dared not prostitute the useful stage,
But rather begged, they would be pleased to see[1]
From him such plays as other plays should be
Would learn from him to scorn a motley scene
And leave their monsters to be pleased with meu.
Thus spoke the bard, and though the times are changed
Since his free muse for fools the city ranged
And satire then not had appeared in state
To lash the finer follies of the great.
Yet let not prejudice infect your mind
Nor slight the gold, because not quite refined.
With no false niceness this performance vien,
Nor damn for low whatever is just and true.
Sure to those scenes some honour should be paid
Which Camden patronized and Shakespeare played.[2]
Nature was nature then, and still survives,
The garb may alter, but the substance lives.
Lives in this play where each may find complete
His pietured self: then favour the deceit
Kindly forget the hundred years between,
Become old Britons, and admire old Ben!

3. Dramatis Personal; in beiden dieselben. Nur bei Ben Jonson noch Wellbred's Servant besonders angeführt, der bei Garrick nicht speziell angegeben ist.

4. Das Stück selbst.

Akt I, Scene 1.

Schauplatz: B. J.: A Street.
D. G.: A Court Yard before Knowell's House.

---

[1] Vgl. Jonson's Prolog v. 13—14.

[2] Diese Stelle beweist, dass G. die Überlieferung bekannt war, Sh. habe in E. M. i. H. H. eine Rolle als Schauspieler gehabt. Die gleichzeitige Erwähnung Camdens dürfte auf eine spätere Folioausgabe als Quelle hinweisen.

Als liebender Vater führt sich Old Knowell ein; um seinen Sohn ist er besorgt, dass er sich allzu sehr der brotlosen Kunst der Poesie anheim geben könne. Grade das Gegenteil zu diesem Sohne tritt dann auf, Stephen, the Country Gull, der schon in dieser I. Scene uns seinen ganzen Charakter enthüllt, besonders in den Worten: I have bought me a hawk and a hood, and bells and all and I lack nothing but a book to keep it by. Während sein Oheim ihm in strengen Worten das überaus Lächerliche und Verrückte seines Beginnens vor Augen stellt, bringt ein Diener einen Brief an Old Knowell's Sohn. Dieser liegt noch im Bett, der Absender Wellbred aber äussert sich in dem Brief höchst absprechend und unehrerbietig über den alten Knowell und die Strenge, mit der er ihn, seinen Freund Young Knowell, behandle, u. a. mit den Worten: Leave thy vigilant father alone to number over his green apricots, evening and morning, on the north-west wall. Seine Einladung zu ihm nach der Old Jewry zu kommen, solle ihn nicht glauben lassen, alle Leute dort seien Juden: [come over and but see our frippery; change an old shirt for a whole smock with us; do not conceive that antipathy between us and Hogsden as was between Jews and hogs-flesh]. Der Vater nimmt den Brief an Stelle des Sohnes in Empfang, ist natürlich über einen solchen Freund seines Sohnes entrüstet, will indessen als guter, weiser Vater der Leidenschaft und dem Feuer der Jugend freien Lauf lassen.

Scene 2.

B. J.: A Room in Kitely's House.
D. G.: Young Knowell's Study.

Er schickt seinen Diener Brainworm mit dem Brief zum Sohn, giebt ihm aber strengen Befehl, nicht zu verraten, dass er ihn schon gelesen. Dieser indessen enthüllt alles seinem jungen Herrn; ernstlich erwägt der den

schwierigen Fall. Zu gleicher Zeit gibt uns der Dichter eine köstliche Gegenüberstellung von dem verdrehten Stephen und dem verschlagenen Brainworm, der ersteren auf jede nur mögliche Weise verulkt. Young Knowell ist natürlich voll Unwillen über die Unvorsichtigkeit seines Freundes, er ist neugierig auf den Ausgang, den dieser richtig balladenhafte Akt nehmen wird. [Well, if he read this with patience I 'll be gelt, and troll ballads for master John Frundle yonder, the rest of my mortality. It is true and likely, my father may have as much patience as another man, for he takes much physics; and taking physics makes a man very patient. But would your packet, master Wellbred, had arrived at him in such a minute of his patience! then we had known the end of it, which now is doubtful and threatens.] Doch Stephen's Narrheiten, seine Aufgeblasenheit, die jeden Augenblick allen Leuten verkündet, er sei ein gentleman, und die einen argen Stoss erlitten hat durch eine Kränkung von dem Überbringer des Briefes, sein zum Lachen zwingendes Gebahren darüber ziehen auch Young Knowell's Aufmerksamkeit auf sich, und es gelingt ihm, Stephen zum Mitkommen zu der Gesellschaft zu bewegen, zu der Wellbred ihn eingeladen: dort sollen der Gegenstand des Vergnügens schon zwei vernarrte Menschen sein, und diesen kann er dann Stephen als würdigen dritten zur Seite stellen.

Scene 3.

B. J.: The Lane before Cob's House.
D. G.: The Street before Cob's House.

Zwei neue komische Typen führen sich hier ein: Mathew the Town Gull und Cob a Waterbearer. Gerade letzterer neben Old Knowell, Kitely, Young Knowell und Wellbred ist charakteristisch für Jonson; sonst sucht das Lustspiel seine Figuren sich nicht unter den Aristokraten und Helden, sondern aus den niederen und niedrigsten

Ständen:[1] hier ein Bild von dem Zusammenwirken aller bürgerlichen Gesellschaftsschichten. Cob's Figur ist im Verlauf des Stücks von Garrick fast ganz gestrichen worden. So ist auch in dieser Scene Cob's Rolle wesentlich gekürzt:

Mathew ist ein würdiges Seitenstück zu Stephen. Er kommt zum Wasserträger Cob, [der in einer unendlich breiten, für uns gänzlich geschmacklosen Weise ihm seinen Stammbaum aufzählt, dessen Ahn ein "Spickhering" sein soll.] Mathew sucht bei ihm seinen vornehmen Freund Bobadil, der nach Cob's Aussage in der Nacht total betrunken zu ihm gekommen ist. Cob's Frau, Tib, führt Mathew hinauf zu Bobadil. Cob schildert uns dann den Charakter Mathew's: er sei ein elender Kriecher, der überall nach "feinen" Bekanntschaften sich dränge, [sei ausserdem närrisch verliebt in die Schwester Kitely's, eines Kaufmanns in der Old Jewry, der er ganze Nachmittage erbärmliche Huldigungsverse vortrage.] Von ihm geht Cob zu einer Charakterisierung Bobadil's über: das einzige Schöne, was man von ihm lernen könne, seien die herrlichen Flüche; im übrigen verdiene er keine Achtung, da er ein Freund des grässlichen Tabaks und ein Mensch sei, der ihnen, armen Leuten, schon 40 sh. schulde.

Scene 4.

A Room in Cob's House.

Mathew hat den Bobadil aus schwerer Betrunkenheit geweckt; dieser erhöht in Mathew's Augen sein Ansehen noch durch eine Schilderung der durchlebten Nacht. Da lenkt Mathew die Aufmerksamkeit Bobadil's auf sich durch ein Buch: [den von Jonson mehrere Male überarbeiteten Hieronymo, der denn auch von beiden ein-

[1] Man vergleiche besonders die Harlekinaden und Possen der Wandertruppen.

gehenderer Würdigung sich erfreut.] Mathew lässt auch schon jetzt sein dichterisches Scheinlicht leuchten. Dann lenkt das Gespräch sich auf Downright, Wellbred's Halbbruder, der beiden gleich verhasst ist, besonders deshalb, weil er keine Spur von Modegeschmack besitze. Überdies ist Mathew persönlich gekränkt: Downright hat ihm vor wenigen Tagen Prügel in Aussicht gestellt. Das dürfe nicht ohne Blut abgehen, schlägt der in Worten stets tapfere Fechter Bobadil vor; augenblicklich geht er daran, mit einem unendlichen Schwall von Kunstausdrücken etwas von seiner einzig dastehenden Fertigkeit im Fechten auch dem bedürftigen Mathew zu teil werden zu lassen. [Diese Häufung der Fechtausdrücke ist von D. Garrick beseitigt worden.] Bei aller eigenen Narrheit ist Bobadil indessen doch noch so gescheit, dass er den Tölpel Mathew bestimmen kann, für sie beide die beabsichtigte Morgenzeche zu bezahlen, und so findet er in seiner pekuniären Notlage doch noch eine kleine Aushilfe.

Akt II, Scene 1.

B. J.: The Old Jewry; A Hall in Kitely's House.
D. G.: A Warehouse belonging to Kitely.

Kaufmann Kitely und sein Schwager Downright führen sich ein. Nach Lobpreisungen auf den stets treu erfundenen Kassierer Cash, den er aus dem Waisenhause zu sich genommen, betrachtet Kitely auch die traurige Seite seiner Lage: durch seine Frau hätte er auch deren Bruder Wellbred, der uns schon aus Akt I bekannt ist, in seiner Familie bleibenden Aufenthalt gewähren müssen; der aber halte sich in seinem Leichtsinn Tag und Nacht die liederlichste Gesellschaft, seine überlauten Vergnügungen brächten seinen makellosen Namen in grösste Gefahr. Der aus äusserst derbem Holz geschnitzte, immer gerechte und schlichte Downright soll nun ihm zur Liebe den Halbbruder zur Vernunft zurückbringen. Prächtig

lässt hier der Dichter durchblicken, wie das einzige Motiv von Kitely's Ärger immer und überall nur reinste Eifersucht ist, nicht im geringsten aber etwa die Rücksicht auf seinen Ruf. Während beide noch über die Wege beraten, die sie zur Bekehrung Wellbred's einschlagen wollen, kommen tobend und lärmend Bobadil und Mathew hereingestürmt; ihre Absicht, den Downright zu provozieren, führen sie auf höchst charakteristische Weise aus, Downright ist aber nicht gescheit genug, ihre Aufgeblasenheit zu erkennen und nimmt sich die Schmähungen Bobadils stark zu Herzen. In den stärksten Ausdrücken schwört er Rache, Kitely will ihn beschwichtigen, doch vergebens. [If I put up it so, say I am the rankest cow that ever pist; hier Garrick: I am the rankest coward ever lived] [and I'll go near to fill that huge tumbrel slop of yours with some what, an I have good luck: your Garagantua breech cannot carry it away so.] Das kurze, zwecklose Auftreten Cob's, der sich überdies in noch kräftigeren Ausdrücken ergeht, wird von Garrick wieder gestrichen. Downright ist in seiner Wut davon gelaufen, von Eifersucht durchwühlt ist Kitely seinem Grübeln überlassen, als seine Frau und deren Schwester Bridget auftreten. Eben noch hat Kitely sich in seinem Innern gelobt, seine Frau aufs schärfste zu bewachen, doch bald schwinden seine Einbildungen und grundlosen Befürchtungen dahin vor der in überzeugenden Echtheit sich zeigenden Liebe seiner Gattin, die ihn wegen seines schlechten Aussehens für krank hält. Kitely geht in sich, sieht seine eigene Schwäche ein und gelobt sich, in Zukunft männlicher zu sein.

Scene 2.

Brainworm tritt als Soldat verkleidet auf. Seinen jungen Herrn will er auf diese Weise vor der Verfolgung seines Vaters schützen, ausserdem die sich ihm so bietende Gelegenheit zu tollen Scherzen nach Kräften ausnutzen.

Der erste wird gleich in dieser Scene geschildert; er trifft mit Young Knowell zusammen, und trotz der Mahnungen Knowell's fällt Stephen darauf hinein, von Brainworm ein altes rostiges Schwert für eine echte Toledoklinge zu erstehn. Beide gehen ab, ohne den vermummten Brainworm erkannt zu haben.

Scene 3.

B. J.: Another Part of Moorfields.
Von D. G. Scene II hier fortgeführt.

Der alte Knowell tritt auf. Er kann den Brief an seinen Sohn nicht vergessen. Wenn er ebenso handeln wolle wie andre Väter seiner Zeit, so hätte er schon längst dem Sohn das böse Beispiel selbst geben können:

Note what we fathers do, how we live!
What mistresses we keep! at what expense
[In our sons'eyes! where they may handle our gifts
Hear our lascivious courtships, see our dalliance,
Taste of the same provoking meats with us
To rum of our states! Nay, when our own
Portion is fled, to prey on their remainder,
We call them into fellowship of vice
Bait them with the young chamber-maid to seal]
And teach them all bad ways to buy affliction.

Er aber gebe seinem Sohn anderes Beispiel und andere Ratschläge:

Get money, still get money, boy,
No matter, by what meaus! [money will do
More, boy, than my lord's letter. Neither have I
Drest snails or mushrooms curiously before him
Perfumed my sauces, and taught him to make them;
Precedings still, with my great gluttony
At all the ord'naries and only feared
His palate should degenerate, not his manners].

Als Brainworm dann zu ihm tritt mit der Bitte um Almosen, erkennt er seinen eignen Diener nicht, hält aber Brainworm vor, ob er nicht durch ehrliche Arbeit sich durchschlagen könne, und nimmt ihn voll Edelsinn schliesslich als Diener an: ein weiter Ausblick eröffnet sich dadurch für Brainworm auf weitere Komplikationen.

Akt III, Scene I.

B. J.: The old Jewry; a Room in the Windmill Tavern. D. G.: Stocks' market.

Wellbred wird von den beiden eingebildeten gentlemen Mathew und Bobadil besucht, sie geben ihm deutlich ihre Erlebnisse und Ansichten betreffs Downright kund, erhalten natürlich Zurechtweisung. Die festgesetzte Zeit hält auch Young Knowell mit Stephen inne, und so nimmt die in dem Briefe angekündigte Komödie ihren Lauf: Besetzung der Heldenrollen: 1. Bobadil, 2. Mathew, 3. Stephen; belustigte Zuschauer: Wellbred und Young Knowell. Stephen charakterisiert sich als somewhat melancholy, Bobadil als Liebhaber von few words, die ja zu seiner Prahlsucht besonders passen, Mathew heuchelt, um stets gentleman like zu sein, ebenfalls melancholy, sein Heilmittel dabei aber sei die edle Dichtkunst: I do no more but take pen and paper presently and overflow you half a score or a dozen of sonnets at a sitting.

Garrick folgt dann Jonson in der weiteren Darstellung derselben schon bekannten Dinge nicht, sondern streicht:

Stephen: Truly, Sir, and I love such things out of measure. — Young Know.: In faith, better than in measure, I'll undertake. Mathew: Why, I pray you, make use of my study, it's at your service.

Stephen: I thank you, sir, I shall be bold, I warrant you, have you a stool there to be melancholy upon? Mathew: That I have, sir, and some papers of mine own doing at idle hours that you'll say, there is some

sparks of wit in them, when you see them. Wellbred: Would the sparks would kindle ouce, and become a fire amongst them, I might see self-lore burnt for heresy (Aside).

Während so im Anfang das Ganze ein Gegenspiel von Stephen und Matthew bildet, gelingt es zunächst Bobadil, den angegebenen Schweiger zu markieren, doch wegen seines anhaltenden Sinnens befragt, kann er sich nicht ferner beherrschen. Das Eis schmilzt hinweg, und mit der Aufschneidekunst eines Falstaff berichtet er dann seine — nicht erlebten — Heldentaten in Kriegen über ganz Europa; soviel Kenntnisse besitzt er indessen doch, um Stephens angekauftes Schwert dem Besitzer gegenüber beim rechten Namen zu nennen. Stephen's Wunsch, sich an dem Schuft von Soldaten zu rächen, kann sofort in Erfüllung gehn. Brainworm tritt in gewohnter Verkleidung auf, gibt den Betrug ohne weiteres zu, wird aber vor den immer schwächer werdenden Vergeltungsgelüsten Stephens durch die Fürsprache von Wellbred und Young Knowell behütet. Diesem giebt er sich dann zu erkennen und teilt ihm mit, dass der Vater ihm auf den Fersen sei. Wellbred ist ebenfalls höchst erstaunt, als Knowell ihn aufklärt. Auf Brainworm's Drängen und Warnen vor Gefahr gehn sie dann alle ab. [Garrick hat hier zum Schluss die Bemerkungen Wellbreds gestrichen: erstens sind sie auf die erfolgte Warnung ein Hemmnis der Handlung, zweitens ist es unwahrscheinlich, wenn Wellbred, der schon zu Anfang Vorwürfe wegen des Briefs sich hat von Young Knowell sagen lassen müssen, nun nochmals bei seinen Trostversuchen den Vater Young Knowells ein old plodding brain etc. bezeichnet.]

Scene 2.

B. J.: The Old Jewry; Kitely's Warehouse.
D. G.: The Warehouse.

Diese Scene bietet eine eingehende Charakteristik Kitely's. Seine Sucht, Geld zu verdienen, und seine

tolle Eifersucht, das sind die beiden Pole, zwischen denen seine Entscheidung schwankt. Unbehütet darf er die Schönheit nicht lassen, über deren Wesen er sich dann breiter äussert: [Your lustre, too, will influence at any distance Draw courtship to you, as a jet doth straws; Put motion in a stone, strike fire from ice Nay, make a porter leap you with his burden].

Sein Charakter gibt sich in den wenigen Worten wieder: He that lends his wife, if she be fair, or time or place, compels her to be false. Zu mannigfach seien die Gefahren: [and then the dressing is a most main attractive! Our great heads, within this city, never were in safety, since our wives wore these little caps: I'll change them, I'll change them straight in mine; mine shall no more wear three-piled acorns to make my horus ake.] Für diesen Augenblick ist er entschlossen, nicht zu gehn, sondern zu wachen. Doch im nächsten hat er sich besonnen, auf alle Fälle will er gehn; ihm ist ein Einfall gekommen, der ihm Sicherheit zu bieten scheint. Seinen Kassier Cash hält er für fähig, ein Geheimnis zu wahren, ihn will er zum Wächter über seine Frau bestellen. Er nimmt ihn bei Seite, kündigt ihm in verheissenden Worten ein grosses Geheimnis an, das sich jetzt aber nur erst dahin äussert, dass er seinen Herrn sofort benachrichtigen soll, wenn irgendwie Besuch ins Haus kommt. Lange, heftige Zweifel, die ihm wie an allem, so auch an der Zuverlässigkeit seines Kassiers aufsteigen, hindern und quälen ihn noch lange Zeit, bis er denn endlich den Befehl erteilt und seinem Gelderwerb nachgeht. [Es folgt dann ein langer Dialog zwischen Cash und Cob, der eilig hereintritt, in Flüchen, zu den ihm Bobadil Vorbild gewesen, über die Fastentage, seine verbitterte Laune, über Not und Sorge, Geld zu verdienen, und über die pekuniär missliche Lage seiner Familie wettert. Dann ab.] — Jetzt treten nach Ben Jonson auf: Wellbred, E. Knowell, Brainworm, Mathew and Stephen, bei David Garrick: Well-

bred, Edw. Knowell, Brainworm, Bobadil, Stephen. Doch kommen im Verlaufe beide vor: Bobadil und Mathew, so dass ein Versehen in den Bühnenweisungen vorzuliegen scheint.

Wellbred und Young Knowell sind beide noch in fröhlichster Laune wegen der erlebten köstlichen Scenen. Bobadil, Mathew, Stephen, besonders aber Brainworm zieht ihren ungeteilten Beifall auf sich; besonders lobend spricht sich Young Knowell aus: Fore God, not I, [an I might have been joined patten with one of the seven masters for knowing him]. He had so writhen himself into the habit of one of your poor infantry, your decayed ruinous, worm-eaten gentlemen of the round [such as have vowed to sit on the skirts of the city, let your provost and his half dozen of halberdiers do what they can, and have translated begging out of the old hackney-pace to a fine, easy amble, and made it run as smooth off the tongue as a shove groat shilling. In the likeness of one of these reformados had he moulded himself so perfectly, observing every trick of their action as, varying the accent, swearing with an emphasis, indeed, all with so special and exquisite a grace, that, had'st thou seen him, thou would'st have sworn he might have been serjeant-major, if not lieutenant-colonel to the regiment.]

Als nun Wellbred sein Lob persönlich gegen Brainworm äussert, schweift der Dialog für wenige Augenblicke in ein blosses Spiel mit Sprichworten ab, hier folgt Garrick nicht und merzt diese Stellen aus. Dann tritt Cash auf, ruft nach den Dienern, hat aber für die Fragen Wellbred's keine Zeit und sagt, dass sein Herr zu Justice Clement gegangen. Letzterer wird schon jetzt hier charakterisiert: he is a very strange person, methinks; it shews as if he stood out of the rank from other men; I have heard many of his jests in the University. They say, he will commit a man for taking the wall of his horse. Wellbred, Ay, or wearing his cloak on one shoulder, or serving of God; any thing indeed, if it come in the way of his humour.

Als dann Cash zum zweiten Male nach den Dienern ruft, bittet ihn Bobadil um Feuer für seine Pfeife. In breiter Ausführlichkeit tischt er seine Vorliebe für den Tabak auf, beschreibt diesen nach Herkunft, Eigenart und Güte, seine Wirksamkeit gegen fast alle Krankheiten. [Auch hier wieder schränkt Garrick die Breite der Darstellung ein, so charakteristisch sie gerade für Bobadil ist.] Als nun Cob und Cash das geforderte Feuer bringen, verwünscht Cob den Tabak. Daraufhin wird er von Bobadil geprügelt, Cob aber droht mit dem Richter. Bei Garrick rennt Mathew schon jetzt fort: höchst charakteristisch für sein Heldentum und recht verheissend für den Zweikampf mit Downright. Während sich bei Jonson Wellbred und Young Knowell ins Mittel legen, Bobadil zu beschwichtigen, und daher Cob und Cash hinausweisen, hat Garrick mit wenigen Sätzen so geändert, dass Cob und Cash kein Feuer bringen, dann Bobadil erst recht auf sie los schlägt und sie hinaustreibt: eben hatte Garrick also Bobadil's breite Rolle beschnitten, während er hier in Kürze den Charakter Bobadil's verdeutlicht und den Effekt erhöht. Jonson führt das Schimpfen und Loben des Tabaks nun noch weiter fort und bietet die bekannte Gegenüberstellung von Mathew-Stephen-Bobadil: ihre Dummheiten werden wie früher von Wellbred und Young Knowell belacht. Alle gehen ab, um Mathew aufzusuchen, der zu seiner Angebetenen gerannt ist, und wollen sich den Vortrag von seinen Versen anhören. [Bei Garrick ist ja infolge Mathew's Flucht dieser Scenenschluss bedeutend kürzer.]

Scene 3.

B. J.: Colmann Street; A Hall in Justice Clement's House.
D. G.: A Hall in Justice Clement's House.

Kitely und Cob treten auf. Kitely ist in höchster Erregung über die Nachricht, die Cob ihm gebracht; ein Schwarm von Fremden sei in seinem Hause. In den

schrecklichsten Bildern malt er sich die Scenen aus; seine Frau in den Armen der Fremden, gegen alle gleich liebreizend, gleich verführerisch. Als nun Cob ihm erklärt, sie seien ja noch garnicht ins Haus hineingekommen, beruhigt er sich nicht im geringsten, sondern rennt davon, um das Schlimmste zu verhüten. Cob will ihm aber nicht folgen, ihn quält die Undankbarkeit Bobadils und seine erlittene Schande; das ist der Dank der marklosen, brüchigen Lebemänner, ihre Laune an den Armen zu befriedigen: erst betrunken zu ihm ins Haus zu kommen, dann Schulden auf Schulden zu machen, und zum Schluss statt des Geldes noch Prügel! Bei Jonson folgt jetzt die Gerichtsscene, die Garrick nur angedeutet hat durch die Worte: I'll to Justice Clement for a warrant. Es treten auf Clement, Old Knowell und der Gerichtsdiener Formal. [Cob bringt sein Anliegen vor; er suche den Schutz des Richters, er sei seines Lebens keine Stunde mehr sicher, nachdem ihn Bobadil ohne irgend einen anderen Grund, als dass er sich wegwerfend über den Tabak geäussert, so jämmerlich behandelt hätte. Doch statt den Verhaftsbefehl gegen Bobadil zu erwirken, wird er selbst in Haft genommen, weil es einem Wasserträger und Trunkenbold wie ihm nicht zustehe, den Tabak zu verwünschen. Doch auf Old Knowells Vermittelung entgeht er dem Gefängnis. Justice Clement hat ihn nur einschüchtern wollen und stellt ihm jetzt sogar auch noch den Verhaftsbefehl gegen Bobadil aus. Zum Schluss sucht Clement dem alten Knowell seine Sorgen über den Sohn zu nehmen; dazu hätte er keinen Grund, da Young Knowell doch noch lange kein Trunkenbold, Schurke oder Mädchenverführer sei.]

Akt IV, Scene I.

A Room in Kitely's House.

Downright macht seiner Schwester, der Gemahlin Kitelys, die heftigsten Vorwürfe, wie sie das lasterhafte

Treiben Wellbred's überhaupt dulden könne; Dame Kitely weist diese entrüstet zurück.[1] Als Mathew sofort aufgefordert wird, seine Verse vorzutragen, rennt Downright in grösstem Zorn davon. Garrick hat hier die drastische Bemerkung Knowell's über Downright's Benehmen gestrichen: What ails thy brother? Can he not hold his water at the reading of a ballad und sie geändert in: can he not bear the reading of a ballad. [Mathew fordert dann Stephen auf, ein Urteil über seine Verse abzugeben, doch mit einer Reihe von Schwüren weist dieser die ihm zugetraute Fähigkeit zurück.] [Garrick streicht dann auch ein wenig geistreiches lateinisches Wortspiel, wie überhaupt ja Garrick's Streben auch schon von Anfang an darauf gerichtet ist, die Wortspiele zu streichen.] Mathew trägt dann die Verse vor, die er ex tempore am Morgen gedichtet haben will, nach Jonson aber aus Hero und Leander entnommen hat. Auch hier gibt Garrick die Herkunft der Verse wieder nicht an, doch scheint auch bei ihm in Mathew's Benehmen klar durch, dass Mathew die Verse entlehnt hat. Stephen spricht gedankenlos das wohlwollende Urteil Knowell's nach, als Downright sich wieder einmischt. Auch hier kürzt Garrick wieder: Wellbred's satirische Bemerkungen über Mathew's Dichtkunst fehlen bei ihm, ebenso Downright's leere Verwünschungen. Es folgt dann ein offener Meinungstausch zwischen Downright und Wellbred, der in eine allgemeine Schlägerei auszuarten droht. Doch Young Knowell beschwichtigt den Sturm, und so setzt sich Bobadil keiner Gefahr mehr aus, wenn er noch droht, alles in Grund und Boden zu stechen, und so wieder, wenn auch nur in Worten, sein Heldentum zeigen kann. Da tritt Kitely herein, er hat

[1] Dann treten nach der Bühnenweisung bei Jonson hinzu: Mrs. Bridget, Mathew, Bobadil, followed at a distance by Wellbred, Young Knowell, Stephen and Brainworm; nach Garrick: Bridget, Mathew, Wellbred, Stephen, Young Knowell, Bobadil and Cash.

noch den Lärm gehört und will sofort von Cash Auskunft haben. Alle suchen vor ihm das Weite, mit Ausnahme von Downright, Dame Kitely, Bridget und Cash. — Eine Bande höllischer Banditen nennt Downright die Freunde Wellbred's, besonders Bobadil erregt seinen Grimm. Bridget aber sucht ihren Bruder in Schutz zu nehmen, hält Downright vor, er sei zu heftig, Wellbred's Charakter ertrage überdies einen Vorwurf nicht, der ihn in den Augen seiner Bekannten herabsetzen müsse. Doch Downright nimmt ihren Verweis nicht an, von Achtung verlieren könne nicht die Rede sein, wenn es sich um so vollkommen unmännliche Bekannte handle. [Garrick lässt Downright gleich nach seinen Verwünschungen von der Bühne abtreten, richtet dagegen geschickt Bridget's Vorwurf: Brother, indeed you are too violent gegen ihren Schwager Kiteley und knüpft dann sofort wie Jonson an: ein sehr höflicher Herr sei vorhin da gewesen, der sich höchst anständig benommen habe. Als Kitely sie dann neckisch fragt, das sei wohl ein Liebhaber von ihr, verneint Bridget, Kitely's Gattin aber bestätigt vollauf Bridget's Urteil: Indeed he seemed to be a gentleman of an exceeding fair disposition and of very excellent good parts. Sie folgt dann ihrer Schwester, Kitely und Cash bleiben zurück. Kitely's Grübeln beschäftigt sich natürlich mit den letzten Worten seiner Gattin: Bridget's Liebhaber soll es nicht sein, seine Gattin charakterisiert einen fremden Herrn mit solchen Ausdrücken: ihr Verrat liegt auf der Hand. Cash muss ihn bei der Suche nach Young Knowell unterstützen, den er im Hause verborgen wähnt und den ihm Cash als die Hauptperson unter den gallants bezeichnet hat.[1]

[1] Die Unterschiede in den Bühnenweisungen zu Anfang haben also nichts zu sagen. Brainworm tritt überhaupt nicht auf, und so scheint ein Versehen in der Garrick-Ausgabe vorzuliegen, die überhaupt die Bühnenweisungen vernachlässigte.

Scene 2 (fehlt bei Garrick).

The Lane before Cob's House.

Cob erzählt seiner Frau die ihm geschehene Unbill, lobt den gerechten Richter und schärft ihr auf das strengste ein, keinem während seiner Abwesenheit die Tür zu öffnen.

Scene 3. (Garrick Scene 2.)

B. J.: A Room in the Windmill Tavern.
D. G.: Moorfields.

Es treten auf Young Knowell, Wellbred, Stephen[1] und Brainworm in bekannter Verkleidung. Brainworm wird abgesandt, um den alten Kitely durch ersonnene Bestellungen aus dem Hause zu locken, er solle da und da hinkommen. Der Zweck ist, für Young Knowell in seiner Liebe zu Bridget freies Feld zu schaffen.

Scene 4.

Bei Garrick ohne Trennung zu Scene 2 angefügt.
B. J.: The old Jewry.

Formal und Old Knowell treten auf im Gespräch über Brainworm. Dieser tritt hinzu, meldet in seiner Verkleidung als Fitz-Sword dem alten Knowell, dass sein Sohn und dessen Freunde Verdacht geschöpft und in ihm den Spion des Vaters erraten hätten; er sei jämmerlich behandelt worden, doch wäre es ihm gelungen, sich aus der über ihn verfügten Einsperrung zu befreien. Er hätte den jungen Knowell in überaus lustiger Gesellschaft gesehen; mit einer der Frauen hätte sich sein Sohn schliesslich nach Cob's Wohnung verabredet. Dorthin macht sich augenblicklich Old Knowell auf und befiehlt Brainworm, Formal zu begleiten und bei Justice Clement ihn zu erwarten. Formal ist gespannt auf die Kriegserlebnisse

[1] Stephen ist nur stummer Zuschauer.

Brainworm's und ladet, um von ihnen zu hören, ihn deshalb zu einem Glase Bier ein. Beide ab.

Scene 5 (bei Garrick noch zu Scene 2 eingeschoben).

Mathew, Bobadil, Young Knowell und Stephen treten auf. Mathew's Unwillen über Downright hat sich noch immer nicht gelegt, er ist auch jetzt noch fest zum Zweikampf mit ihm entschlossen. Bobadil setzt seine früheren Belehrungen hier fort. Dabei berichtet er Young Knowell seine Kunst [und seine Erlebnisse als Fechtlehrer, 2 oder 3 Leute hätten unvergleichliche Tricks von ihm gelernt, jetzt aber hassten sie ihn aus keinem anderen Grunde, als dass sie ihm dennoch nicht gleich wären und ihn beneideten]. Er erzählt ferner, wie er eine Schar von 7 Angreifern vor sich her die Strasse entlang gejagt und aus Gnade sie dann geschont habe; so sei er gezwungen, stets bewaffnet zu gehn, for though I be skilful. I may be oppressed with multitudes. In der charakteristischen Weise des miles gloriosus[1] berichtet er dann eine Fülle anderer Heldentaten; als nächstes Ziel seiner Kunst stellt er zum Schlusse die Rache an Downright hin. Bei diesen Worten geht Downright über die Bühne. Bobadil stellt sich kreuzunglücklich, ihn nicht gesehn zu haben, das nächste Mal solle er seiner Klinge nicht entgehn. Doch ungeahnt rasch naht das Verhängnis für Bobadil: Downright kommt zurück und stürzt auf Bobadil los, dieser aber zeigt sich in seiner ganzen Heldengrösse. Er winselt kläglich um Schonung, fechten könne er nicht, da gegen ihn ein Verhaftsbefehl ergangen sei, der ihm die Hände binde. Downright entwaffnet und schlägt ihn. Mathew bewahrt sich vor gleichem Schicksal durch schleunige Flucht. Auf Young Knowell's Hohn und Spott hat Bobadil nur hinfällige und lächerliche Entschuldigungs-

[1] Graf, Hermann: Der Miles gloriosus im engl. Drama bis zur Zeit des Bürgerkrieges. Rostock, Diss. 1891.

gründe: I was struck with a planet there, und hält es für geraten, sich zu entfernen. Stephen nimmt als Beute den Rock an sich, welchen Downright hat liegen lassen, Young Knowell ist natürlich höchlichst belustigt.

Scene 6.

Nach Jonson: A Room in Kitely's House.
Enter Kitely, Wellbred, Dame Kitely and Bridget.

a) Auf die Vorwürfe Kitely's wegen Wellbred's ausschweifenden Lebenswandels entgegnet dieser: Kampf und Streit sei das Element des Mannes, wie das Spielen das des Musikers. Auf Dame Kitely's Frage, was denn aus dem vorigen Streit auch hätte an Schaden entstehen können, wirft Wellbred die ironische Bemerkung hinein:

b) man hätte ja Gift für Kitely mischen können. Dieser versteht den Hohn nicht, glaubt in seiner stetigen misstrauischen Furcht sofort daran und meint wirklich auf Gift seine üble Laune und sein Kopfweh zurückführen zu müssen. Dame Kitely und Wellbred haben darauf nur die Antworten: Dame Kitely: if you be sick, your own thoughts make you sich. Wellbred: His jealousy is the poison he has taken.

c) Brainworm tritt auf in Formal's Gewand. Er führt jetzt die oben verabredete List aus und bestellt Kitely eiligst zu seinem angeblichen Herrn Justice Clement. Unwillig folgt dieser dem Rufe, muss aber erst noch seinen Kassierer Cash suchen, den er als Hüter zurücklassen will.

d) Wellbred hat diesmal natürlich Brainworm erkannt, wundert sich nur, wie er zu der ausgezeichneten Verkleidung gekommen. Brainworm klärt ihn auf: er habe Formal betrunken gemacht und dann seine Kleidung ihm abgezogen. Brainworm wird auf diesen Erfolg hin zu seinem jungen Herrn zurückgeschickt, den er zum Tower bestellen soll, denn hier dieses Haus sei so stored

with jealousy, there is no room for love to stand upright in e) Reenter Kitely, talking aside to Cash.

Jetzt enthüllt er ihm endlich das lange schon angekündigte Geheimnis: es ist nichts anderes als ein Eingeständnis unglaublichster Eifersucht. Überall hin soll er etwaigen Besuchern folgen, soll das Geringfügigste scharf ins Auge fassen, auf alles achten: if she say the day is hot and bid him feel her hand, how hot it is, note me all this, good Thomas, mark their sighs, and, if they do but whisper, break 'em off. Cash verspricht treue Wacht; Kitely ist befriedigt und geht ab mit der Frage nach Cob.

f) Diese Frage fällt seiner Frau auf; sie wundert sich, was er immer nach Cob zu fragen hat. Der Schalk Wellbred erweckt darauf auch in ihrer Brust die Leidenschaft: ihr Mann hätte ein Verhältnis mit Cob's Frau, sagte er. Sie glaubt ihm blindlings, befiehlt Cash, sie zu begleiten und macht sich persönlich auf den Weg nach Cob's Wohnung.

g) Bridget und Wellbred sind allein zurückgeblieben. Wellbred spielt den Freiwerber für seinen Freund Knowell und sucht sie zu bestimmen, zur verabredeten Zeit am Tower mit ihm zusammenzutreffen.

h) Reenter Kitely.

Kitely hat einsehen müssen, wie man ihn am Narrenseil gezogen. Seine erste Frage gilt seiner Frau. Sie sei fortgegangen mit Thomas, antwortet ihm Bridget. Dahin ist da das Vertrauen zu Cash, mehr und mehr stärkt sich in ihm die Überzeugung, er habe ihn betrogen und alles, was er ihm gestanden, seiner Frau verraten. Als Wellbred ihm dann mitteilt, sie seien nach Cob's Wohnung gegangen, eilt er ihnen nach. Come, sagt Wellbred darauf zu Bridget, he is once more gone, let's lose no time, the affair is worth it. Ab.

Von Garrick ist diese Scene völlig geändert worden. Inhalt nach ihm:

a) Man hat sich den Streit zu vergegenwärtigen, der im Hause Kitely's in dessen Abwesenheit ausgebrochen war, und über dessen Schluss Kitely hinzugekommen. — Ob Cash auch den kleinsten Winkel nach dem gefährlichen Knowell durchstöbert habe, ist Kitely's dringende Frage. Nichts hat er gefunden. Geräusche, die nach Kitely's Argwohn durch Knowell verursacht sein müssen, kommen von nagenden Ratten, denen dann seine perverse Eifersucht Feuer und Gift schwört. Kitely's ganzes Wesen spiegelt heftigste Erregung wieder; besorgt fragt ihn sein treuer Cash nach dem Grunde seines Unwohlseins. Da ertönt Lachen drinnen, höher schwillt die Eifersuch, Cash soll den Urheber zu erspähen suchen. Mit nicht verhaltenem Unwillen folgt dieser; sein geringes Zögern aber hat genügt, in Kitely auch das Vertrauen zu Cash ins Wanken zu bringen: er glaubt sich verraten und allgemeinem Hohne ausgesetzt. Cash kommt mit der Nachricht zurück, dass seine Frau und Wellbred über die seltsame Kleidung des Gerichtsdieners Formal gelacht hätten.

b) Brainworm tritt ein, als Formal verkleidet und ladet voll Ironie Kitely zu Justice Clement. Mit Ermahnungen an Cash, scharfe Wache zu halten, will Kitely sich auf den Weg machen.

c) Wellbred, Kitely's Frau und Bridget treten hinzu; wie in Jonson a folgen jetzt die Vorwürfe Kitely's gegen Wellbred über sein wüstes Treiben. Das Vergiftungsmotiv fehlt aber. Wellbred und Bridget ziehen sich zurück.

d) Es folgt dann eine Gegenüberstellung des Ehepaares. Nach wenigen Worten verrät Kitely sein Misstrauen, sucht seinen Fehler gut zu machen, zeigt statt dessen aber nur noch deutlicher seiner Frau, wie argwöhnisch und eifersüchtig er ist. Zu allen Vergnügungen, Tänzen, zu jeder Festlichkeit, verspricht er jetzt, sie führen zu wollen: I will no more be pointed at as one disturbed with jealousy. Köstlich ist die Verlegenheit,

die Scham vor seiner Frau, die Furcht, von Wellbred etwa belauscht zu sein, hier von Garrick geschildert. Mit erzwungenem Lachen und der Frage nach Cob geht er ab.

e) Frau Kitely offenbart ihrem Bruder Wellbred ihr Leid über die selbst dem Dümmsten sichtbare Eifersucht ihres Mannes. Sie selbst verfällt dann wie bei Jonson durch Wellbred's Schalkhaftigkeit in denselben Fehler und eilt, von Cash geführt, nach Cob's Wohnung.

f) Brainworm tritt auf: die Erklärung über die Herkunft seiner Verkleidung ist dieselbe wie bei Jonson. Auch hier hat er dieselbe Bestellung an Young Knowell, zum Tower zu kommen, auszurichten.

g) Wellbred und Bridget: wie Jonson.

h) Rückkehr des betrogenen Kitely. Bei Garrick neu noch hinzu: die Vorwürfe Kitely's gegen Wellbred und Bridget, dass sie seine Frau haben weggehen lassen. In grösster Zerknirschung beklagt Kitely sein Geschick: betrogen von seiner Frau, verraten vom Diener, verspottet von seinen Verwandten, lächerlich in den Augen der Nachbarn.

Kurzes Schema.

Jonson.	Garrick.
a) Vorwürfe gegen Wellbred.	a) Kitely + Cath. Neuerung.
b) Gift.	b) Brainworm + Kitely (Änderung ins Satirische).
c) Brainworm.	c) Wellbred + Kitely + Dame Kitely.
d) Wellbred + Brainworm.	d) Kitely + Dame Kitely (neu).
e) Kitely + Cash.	e) Dame Kitely + Wellbred.
f) Dame Kitely + Wellbred.	f) Wellbred + Brainworm.
g) Bridget + Wellbred.	g) Bridget + Wellbred.
h) Reenter Kitely.	h) Reenter Kitely.

Jonson a = Garrick c.
J. b fehlt.
J. c = G. b.
J. d = G. f.
J. e = G. a.
J. f = G. e.
J. g = G. g.
J. h = G. h.

Akt IV, Scene 7. = Garrick Akt V, Sc. 1. (!)

B. J. A. Street.
D. G. Stock's market.
Enter Mathew and Bobadil.

Beide stehen noch ganz unter dem Eindruck der Vorgänge, die sie mit Downright erlebt haben. In Mathew's verblendeten Augen ist auch jetzt noch Bobadil ein gewaltiger Held; dieser kann ihm noch immer die unsinnigsten Entschuldigungen auftischen. [Auf Mathew's Frage, wie ihr Benehmen in Venedig beurteilt werden würde, öffnet sich sofort wieder Bobadil's Prahlbravour; ein kaum endender Schwall seiner angelernten Fechtausdrücke sprudelt auch hier wieder hervor.] Gerade wie sie beschliessen, einen Verhaftsbefehl gegen Downright zu erwirken, tritt auch schon Brainworm auf, wieder als Formal verkleidet. Sie tragen sofort den vermeintlichen Gerichtsdiener auf, Downright in Haft zu nehmen. Dieser willigt gegen eine entsprechende Vergütung ein. Geld besitzen aber beide ja nicht; daher bieten sie ihm Stücke ihrer wertvollen Kleidung an: nach Jonson: Mathew: J'll pawn this jewel in my ear and you may pawn your silk-stockings, and pull up your boots. Nach Garrick: Mathew: Jcan pawn my ring here . . . Bobadil: And harkee heshall have my trusty Toledo too: I believe, I shall have no service for it to-day.

Die Beschreibung Downright's streicht Garrick: he goes in a cloak most commonly of silk-russet, laid about with russet-lace. Brainworm willigt jetzt völlig ein, verlangt aber einen Diener, ihn zu unterstützen, und bietet sich an, diesen selbst zu besorgen. Mathew und Robadil ab. Brainworm fasst seinen Plan: Die Garderobe Formal's wird eingetauscht für einen Dieneranzug, und von Downright sind entweder auch Pfänder oder Geld zu erpressen.

Scene 8. (Garr. Akt V, Sc. 2.)

The Street before Cob's House. Enter Knowell.

Als Tib nicht gleich öffnen will und verbotene Gäste zu haben scheint, droht der alte Knowell, einen Polizisten zu holen, verstärkt seine Drohung, als Tib persönlich erscheint und leugnet, den jungen Knowell bei sich zu haben. Dame Kitely und Cash erscheinen jetzt; erstere wird von Old Knowell für die Geliebte seines Sohnes gehalten. Sie fragt die verblüffte Tib nach ihrem Gatten. Endlich tritt Kitely, völlig vermummt, selbst noch auf: die Verwechslungen erreichen den Gipfel. Knowell glaubt seinen Sohn in einer Verkleidung vor sich zu haben, Kitely erblickt in ihm den Geliebten seiner Gattin. Dame Kitely endlich glaubt ihren Mann, der sich in seiner Wut zu erkennen gegeben hat, in flagranti ertappt zu haben; ein wirres Durcheinander erregter Scheltreden ist die Folge. Neu von Garrick: Kitely's Erregung steigert sich derart, dass er Knowell zum Zweikampf herausfordert. Dieser aber weist besonnen sein närrisches Ansinnen zurück. Kitely droht, alle vor den Richter zu bringen. Knowell dagegen beginnt zu ahnen, dass hier irgend ein Streich vorliege als Strafe für sein lästiges Nachspionieren und vergiebt schon halb und halb seinem Sohne. Das folgende Auftreten Cob's hat Garrick wieder getilgt. Kitely beklagt sich, in Cob's Haus so hintergangen worden zu sein, das man zum reinen Bordell gemacht habe. Cob ist höchst entrüstet und straft sein unschuldiges Weib mit Prügeln. In ihrem allgemeinen Streit beschliessen sie, zu Justice Clement zu gehn und den entscheiden zu lassen.

Scene 9. (Garrick Akt V, Scene 3.)

B. J.: A Street.

D. G.: Stock's market.

Brainworm in seiner neuen Verkleidung als city-serjeant ergeht sich in wohlgefälligen Betrachtungen über

seine jetzige Lage, hofft aus den Gefahren mit heiler Haut zu entkommen. Mathew und Bobadil treten hinzu, erkennen in ihm den Mann, welchen der Gerichtsdiener geschickt haben soll. Stephen tritt in Downright's Rock auf, wird von den beiden anderen deshalb für Downright gehalten und soll schon verhaftet werden, als Downright selbst auftritt, von Stephen seinen Rock verlangt und, als ihm der Verhaftsbefehl kund wird, schnell auch Stephen verhaften lässt. Dieser versucht, solchem Schicksal durch Rückgabe des Rockes vergebens zu entgehn. Bobadil und Mathew haben sich sofort aus Downrights Bereich gezogen und sich nach Justice Clement aufgemacht.

Akt V, Scene I. = Garrick Scene 4.

B. J.: Coleman Street. A Hall in Justice Clement's House.

D. G.: A Hall in Justice Clement's House

Enter Clement, Knowell, Kitely, dame Kitely, Tib, Cash, Cob and Servants.

Justice Clement sieht aus den Angaben Knowell's, Kitely's und dessen Frau ein, dass man sie alle zum Besten gehabt hat. [Neu eingefügt von Garrick: Besonders gegen Kitely und Gemahlin richtet er seine Vorwürfe und lässt sie in ein Nebenzimmer treten, um sich dort über die Grundlosigkeit ihrer Eifersucht klar zu werden.] Als ein Diener einen Soldaten meldet, glaubt der Richter sich vorsichtshalber bis zu den Zähnen bewaffnen zu müssen. Bobadil und Mathew treten herein, beklagen sich über Downright und berichten eingehend, wie man sie überfallen, der Waffen beraubt, ihre Ehre geschändet habe. Vor solch Tapferem glaubt der Richter voll Hohn die Waffen ablegen zu können. Der Diener meldet dann einen varlet mit 2 auf seinen Befehl Verhafteten. Clement weiss natürlich nichts von einem

Befehl und lässt voll Neugier die Drei eintreten: Brainworm in seiner Verkleidung mit seinen beiden Opfern: Downright und Stephen. Brainworm's sämtliche Intriguen decken sich allmählich auf. Strafen werden ihm angedroht, zum Schluss aber in Anerkennung seiner Schlauheit ihm geschenkt. Der alte Knowell begreift noch lange nicht, wie es Brainworm möglich war, ihn so zu täuschen. Ausserdem hat Brainworm ihm berichtet, dass sein Sohn in diesem Augenblicke wohl schon mit der entführten Bridget vermählt sei und das Hochzeitsmahl in der Windmill Tavern einzunehmen gedächten, falls sie nicht heimgerufen würden. (Garr. stellt in dieser Scene den Richter viel ernster dar; die Strafandrohungen sind wesentlich eingeschränkt und tragen lange nicht den drastischen Charakter wie die Jonsons.) Bei Jonson tritt alsdann Formal in voller Rüstung auf, berichtet, wie er dazu gekommen. [Weil schon einmal erwähnt, von Garrick gestrichen; statt dessen ist speziell hinzugetreten: Brainworm wird zu Kitely und dessen Frau ins Nebenzimmer geschickt, um auch von diesen Verzeihung zu erlangen.]

Young Knowell, Wellbred und Bridget treten jetzt hinzu, das junge Paar empfängt die Glückwünsche des Richters, der sie natürlich damit überrascht. Alle sollen nach Clements Spruch straflos ausgehn, nur nicht jene beiden, die sich in jeder Hinsicht so unmännlich gezeigt haben. Wellbred legt noch Fürsprache für Mathew ein und nimmt ihn als den Lobdichter seiner Schwester in Schutz. Freilich ist auch diese Fürsprache wieder ein loser Streich Wellbreds: gar bald werden auf seine Anspielungen hin Mathew's Taschen von einem ungeheuren Wust aller möglichen Gedichte gesäubert, die von Clement verbrannt werden. Sic transit gloria mundi! There is an emblem for you, son, and your studies, hält Old Know. seinem Sohne vor, doch dieser wird auf das wärmste von Clement in Schutz genommen. Mathews und Bobadils Strafe besteht darin, dass sie so lange auf

dem Hofe in Haft behalten werden sollen, als das von Clement arrangierte Fest- und Versöhnungsmahl währt. Stephens Strafe besteht in der Rücklieferung des erhaschten Rockes und dem Ausschluss von der Hochzeitsfeier: er wird zu Cob und dessen Frau als witziger Gesellschafter geschickt.

Jonson schliesst jetzt mit einer allgemeinen kurzen Zurechtweisung und folgender Aussöhnung: Come, I conjure the rest to put off all, his content: You master Downright your anger, you, master Knowell, your cares, master Kitely and his wife, their jealousy.

Garrick lässt Kitely und Frau wieder hereinrufen; Kitely gesteht, das Spiel der Scherze andrer gewesen zu sein, die gerechte Strafe für sein törichtes Betragen empfangen zu haben, und bittet zum Schluss, seine Schande möge bald vergessen werden. Clement hält ihm eindringlich vor, dass alles an ihm selbst liege; böte er selbst nicht die Veranlassung, so würde er sich auch keinen Spott zuziehn. Dann geht er zu demselben Schluss wie Jonson über.

Kap. III.

Die Änderungen Garrick's.

§ 1. Welche Ausgabe hat G. benutzt? Wann bearbeitete er das Lustspiel?

a) Hierzu verweise ich auf die Anmerkungen Gifford's zu seiner Ausgabe. In Betracht kommen:

1. Quarto-Ausgabe 1603: Gifford Vorbemerkung zu E. M. i. H. H.: there is not the least probability of its having been given to the press by Jonson, whose name is misspelt in the title page, and who, indeed, if the property of the play had been in his own hands, would naturaley be inclined to suppress it altogether. It has neither de dication nor pro prologue, and was probably printed from the bookholder's copi at the Rose.

Baker, Biographia Dramatica setzt die 4°-Ausgabe in das Jahr 1601; Allibone erwähnt sie garnicht, dieser nur die Folio-Ausgabe 1616: von Jonson selbst herausgegeben.

Verschiedenheiten der Ausgaben:

1) Act I, Sc. 1. Old Know: But hear you, sirrah, If he be at his book, disturb him not.

Brainw. Very good, Sir; so die Quarto.

Die Folio hat hier Well, Sir, ebenso Garrick.

2) Act I, Sc. 1. Giff. S. 11.

Quarto: Old Know. zu Stephen: Go, east away your money on a buzzard.

Folio: on a kite: ebenso Garrick.

3) Act I, Sc. 1, der Text des Briefes.

S. Giff., Anm. S. 15: Jonson has shewn his judgment in rewriting this letter. As it stands in the quarto, it is pert, silly, and intolerably affectee. — Wenn Garrick auch einige Sätze geändert oder ganze gestrichen hat (vgl. Inhaltsangabe), so ist er dennoch ohne Zweifel dem besseren Texte der Folio gefolgt, da er sonst genau den Brief der Folio wiedergibt.

4) Act II, Sc. 1. Giff. S. 41.

Kitely: I will not say how much I do ascribe
Unto your friendship, nor in wat regard
I hold your love; but let my past behaviour
And usage of your sister, both confirm
How well I have been effected to your . . . .

Giff. Anm. 8: for both, the folio reads but, which appears to have been erroneously copied from the word in the preceding line. I am the more inclined to this opinion by the quarto which gives the passage thus: let my continued zeal. The constant and religions regard

That I have ever carried to your name
My carriage with your sister, all contest
How much I staud affected to your house.

Garrick: but und obigen Folio-Text. Schluss: Es bedarf keiner weiteren Beweise, dass Garrick die Folio vorgelegen hat.

b) Die Zeit, wann Garrick seine Comedy with Alterations zuerst aufführen liess, lässt sich auch hier mit voller Genauigkeit nicht angeben. Baker, Biogr. Dramat., nimmt 1752 an, Arthur Murphy: Life of David Garrick bringt es in seiner Biographie unter dem Zeitraum von September 1751 bis Januar 1752, Fitzgerald S. 277: it was performed in Oktober 1751, Davis (London 1808) und Allibone erwähnen die Zeit der Abfassung nicht. Jedenfalls haben wir also 1751 als terminus ad quem zu nehmen.

§ 2. Die Gründe für die Änderungen Garrick's.

Um eine Persönlichkeit in vollster Objektivität gebührend würdigen zu können, muss man stets und vor allen Dingen die Verhältnisse ihrer Zeit und ihrer Umgebung in Betracht ziehen, die ihre Entwicklung bedingt und gestaltet haben. So sind auch Jonson und Garrick durchaus als Kinder ihrer Zeit aufzufassen, ihre persönlichen Lebensverhältnisse nur als ein engeres Gebiet auf diesem grossen allgemeinen Hintergrunde in Rechnung zu bringen.

Jugendkräftiger Liberalismus auf allen Gebieten ist das Charakteristikum der Zeit Jonson's. Ein allgemeiner Bruch mit dem Hergebrachten vollzieht sich, Handel und Gewerbe wagen ihre Wege über weite Meere, jeder blinde Autoritätsglaube schwindet, freie Ideen greifen an seiner Statt um sich, und das Pulsieren des gesamten politischen und sozialen Lebens kommt auf der Bühne zu besonders klarem Ausdruck. Wie Shakespeare die politischen, so ergriff Jonson die sozialen Probleme, beide schufen etwas Neues, beide legten den Grund zu neuen Gattungen des Dramas. Jetzt aber spielen die persönlichen Lebensumstände Jonson's herein; seine Begabung hatte ihn zum Studium der klassischen Litteratur hingewiesen, der kritische Sinn wurde dadurch in ihm geweckt, den er zu dem Selbstdünkel ausarten liess, mit dem er jeden anderen Dichter von sich abtun und ihn verspotten zu dürfen glaubte.[1] So sehr man nun auch geneigt ist, seine

[1] Kingsley, Fireside Studies: The Master of the Mermaid, London 1876 (gefunden auf der Bibl. zu Liverpool).

S. 270: B. J.: had no domestic life, he was a child of the pedagogues.

S. 271: He from the first looked at life through spectacles, and we have the result before us. His tragedy is like Euripides, his comedy like Terence. When he looks straight from his own eyes on what surrounds him, he is invaluable, als giving us a hint of the manners of the times, but he is apt to be dull. Of the delicate little touches of domestic life which we find alike in Shake-

Leistungen anzuerkennen, so lässt sein kalter, höhnender Egoismus, der sich überall störend hervordrängt, eine Begeisterung für ihn nicht aufkommen.

Garrick's Zeit bietet ein gänzlich anderes Bild. Das politische Leben ebbt langsam ohne innere Kraft dahin; in dem sozialen und sittlichen Leben herrschen nach dem religiös und moralisch übertrieben strengen Puritanismus[1] die unbeschreiblichsten sittenlosesten Zustände[2], nur schwach beginnt sich erst zu Garrick's Zeit eine Reaktion dagegen zu erheben. In der Dichtkunst ist man über die Grossen aus der Zeit Elisabeths nicht hinausgekommen, im Gegenteil ist das soziale Lustspiel nur die willkommene Einrahmung für die grössten Zoten und Anstössigkeiten geworden. Ein Fortschritt freilich ist zu verzeichnen: die Umgestaltung des Theater- und Bühnenwesens. Einmal hatte die soziale Stellung des Schauspielerstandes sich mächtig gehoben dadurch, dass die besten von ihnen seit Elisabeth's Zeiten eigene Theatergebäude besassen[3] und aufgehört hatten, in

---

speare, Thackeray Dickens and George Eliot, and which will make men read them for all time, he had no knowledge. He lived in books, not in life.

[1] Hettner: Litteraturgesch. des 18. s., 1. Teil: Engl. Litteraturgesch. 1660—70. Braunschweig 1856.

S. 74: Im Jahre 1642 hatten die Puritaner in ganz England die Bühne geschlossen.

Vgl. Naumann (Diss. Rostock 1900): Die Geschmacksrichtungen im englischen Drama bis zur Schiessung der Theater durch die Puritaner nach Theorie und Praxis der Dichter charakterisiert.

[2] Hettner I, 96: Und doch ist das Lustspiel in vieler Hinsicht noch weit unerquicklicher als das Trauerspiel. Es ist von einer wahrhaft empörenden Frechheit und Liederlichkeit des Inhalts.

S. 98: Das Lustspiel war der getreue Spiegel und Abdruck seiner Zeit. Es war nur darum so ganz entsetzlich ausschweifend und sittenlos, weil die ganze Zeit so ausschweifend und sittenlos war.

[3] J. J. Jusserand: Revue de Paris 1902, Nr. 24. Les Théâtres de Londres Au Temps de Shakespeare.

Wandertruppen von Ort zu Ort zu ziehn. Ihre höhere moralische Wertschätzung kam bald auch dadurch zum Ausdruck, dass selbst die vornehme Damenwelt mehr und mehr die Aufführungen besuchte.[1] Eine wichtige Folge davon wieder war, dass wie auf dem Festlande jetzt nach diesem Vorbild auch in England die Frau die Frauenrollen darstellen durfte, die vorher von Knaben gespielt wurden. Mit Ausnahme der nachpuritanischen Zeit trugen auch die Dichter diesen Umständen Rechnung; alle Ungebührlichkeiten, die vor einem Männerpublikum angängig gewesen waren, wurden jetzt unterlassen, Sprache und Gebärde auf der Bühne wurden gereinigt und verfeinert. — Dann hatten die festen Theaterbauten auch einen Fortschritt der inneren Einrichtung und der Technik ermöglicht;[2] für uns kommt besonders eins in Betracht: die Übernahme des Vorhangs aus den Opernhäusern des Festlands und der dadurch ermöglichte Scenenwechsel, während man zur Zeit Shakespeare's und Jonson's ohne Vorhang bei bleibender, spärlicher Dekoration der Phantasie der Zuschauer zumutete, durch blosse Holztäfelchen den neuen Schauplatz zu ersehn und danach sich auf diesen zu versetzen.[3] — Gerade was die Bühne

---

[1] Thornbury: Shakespeare's England. Lond. 1856. (Gefunden zu Liverpool.)

vol. II, 23: Elizabeth, it must be remembered, never visited a public theatre, nor did any ladies, the female part of the female audience being either courtisans or citizens'wives. This is at once an excuse for the frankness and coarseness of the old dramatic writers; they wrote for men and talked openly in public what they talked and what we (gently and simple) still talk in private.

[2] Vgl. A. H. Ward: A History of English Dramatic Literature To The Death of Queen Anna. London 1875, vol. II, 423.

[3] Freih. v. Vincke: Shakespeare und Garrick, Shakesp.-Jahrb. IX.

S. 6: Mit der Restauration wurde dann neben dem französischen Geschmack, welchen Karl II. in der Verbannung kennen

anbetrifft, so ist Garrick ja überall als der erste Schauspieler seines Jahrhunderts bekannt. Die Dichtung selbst ist in der dramatischen Gattung nicht höher gestiegen; neben dem technischen Fortschritt auf der Bühne in der Regie setzt jetzt mit Garrick der rein künstlerische im Schauspiel ein: mit ihm erst gewinnen die grossen Gestalten Shakespeare's und seiner Rivalen das innere Leben, erst Garrick begründet die Verschmelzung von Kunstwerk und Schauspiel, gibt selbst das erste Beispiel, wie der Schauspieler ganz und gar und nur die Absichten des Dichters zu erforschen und zum Ausdruck zu bringen hat. Wie Jonson aus der Maurerlehre aus Sehnsucht nach seinen Büchern davon gelaufen war, so hatte es auch Garrick in der Kaufmannslehre nicht ausgehalten, sondern war seinem inneren Drange zur Bühne gefolgt. Deutlich tritt hier der grosse Gegensatz beider Männer hervor. Auf der einen Seite der trockene Gelehrte, der das Leben in dem Buchdrama seiner klassischen Vorbilder nicht in sich aufzunehmen vermag, nur seine kritischen Waffen an ihnen schärft und dann in seine eigenen Werke dieselbe Kälte und todesartige Leidenschaftslosigkeit hineinlegt, zu der sein Inneres infolge des unaufhörlichen Kritisierens und Nörgelns gelangt ist; auf der anderen Seite zwar nicht so sehr eigene Dichtungen, als besonders das lebendige Erschauen der Gestalten, die ihn in den Meisterwerken anderer anlocken, ihn zu einer nie dagewesenen seelenvollen Wiedergabe zwingen. Bei ihm ist daher auch kein Grund zu dem Dünkel und der Hinwegsetzung über andre Dichter, zu dem Spott, den Jonson bei jeder nur möglichen Gelegenheit herauskehrt. Darum mussten ihm grade diese Stellen in seiner Vorlage abstossend erscheinen, und die Änderungen und Aus-

---

und lieben gelernt hatte, auch französische Bühneneinrichtung nach England hinüber gebracht. Prächtige Dekorationen schufen den Schein der Wirklichkeit; sie wechselten, sobald der Dichter den Schauplatz veränderte.

lassungen, wo es sich um Mathews Poetasterei handelt (Akt I, Sc. 3; Akt IV, Sc. 1; Akt V, Sc. 1), lassen sich darauf zurückführen. Konnte doch Garrick sogar in der Verspottung jener Afterpoeten, deren Typus Mathew doch sein soll, leicht eine Spitze gegen sich selbst herausfühlen, und wenn er sich auch nicht so sehr getroffen fühlte, so konnte doch das Publikum sehr leicht jenen Spott gegen ihn selbst kehren. Dann kommt auch die Sitte seiner Zeit hinzu, die weniger eigene Schöpfungen, als nur Umdichtungen kannte, die vom Originale sich in der Mehrzahl weit entfernten und grade den Geist des Stückes oft gänzlich verkannten. In dieser Hinsicht ist es zu bedauern, dass Garrick weniger scharf als Jonson gegen diese Übelstände vorging, dass er persönliche Rücksicht höher stellt als den Kampf für das Echte und Reine. Dürfen wir so annehmen, dass Garrick selbst die Nachdichterei nicht als Übelstand auffasste, dann ist doch das zu seinem Ruhme zu sagen, dass er seiner Vorlage ausnahmsweise hervorragend getreu geblieben ist und Ben Jonson den ganzen Ruhm als Verfasser unbeschnitten gelassen hat. Der Gegensatz der litterarischen Tendenz zwischen Jonson und Garrick zeigt sich hier: Jonson schreibt, um sich und seinem Dünkel zu genügen, und glaubt höchstens andren Dichtern nachahmungswertes Beispiel zu geben; Garrick ändert in Rücksicht auf sein Publikum, das Jonson deshalb nicht zu berücksichtigen brauchte, weil es als kritisierendes Element noch nicht vorhanden war.[1]

[1] Vgl. Beljame, Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre au 18. siècle, 1660—1774, der noch von Dryden's Zeit sagt (S. 143): il n'y a pas alors de lettres, de même qu'il n'y a pas encore de public; — S. 338 am Schlusse der Abhandlung über Addision (1688—1721): En un mot, les écrivains ont désormais en face d'eux un public, c'est à dire des lecteurs assez nombreux pour qu'ils puissent déjà compter sur eux et assez éclairés pour que tous les genres de composition aient chance d'être par eux accueillis et achetés.

Dem Publikum, welchem Garrick seine Bearbeitung bieten wollte, fehlte noch völlig der historische Blick. So ergaben sich für ihn von selbst jene Änderungen, die den Wechsel des Zeitgeschmacks und der Mode betreffen. Als Garrick's persönliches Verdienst dabei müssen wir es betrachten, dass er im Verlauf des ganzen Stückes ein Vertreter der Reformideen ist, die auf eine Besserung der sittenlosen Zustände hinzielen, dass er aus seiner Vorlage alles ausmerzt, was irgendwie anstössig oder zotenhaft ist, dass er besonders pietätvoll die Religion und die Achtung älterer Personen gegen Jonson hochstellt. Dies sind die Gründe für die Abweichungen:

Akt I, Sc. 1: nicht der Gegensatz zu den Juden, der sich in dem Wortspiel kund gibt.

Akt I, Sc. 2: Master John Trundle schon zu Jonson's Zeit keine sehr bekannte Persönlichkeit, der Zeit Garrick's völlig unbekannt. — Often taking physics makes a man very patient nicht mehr verstanden.

Akt I, Sc. 4: Hieronymus [1] war ein Stück, das gerade Jonson sehr lieb war, weil er es mehrere Male bearbeitet hatte; zu Garrick's Zeit aber veraltet.

Akt II, Sc. 1: Anständigkeits-Prinzip.

Akt II, Sc. 3: 1) Das Ansehen der Väter leidet stark durch die Geständnisse des alten Knowell; sittlich-moralische Tendenz bei Garrick,
2) money will do more, boy, than my lord's letter: auch hier Anspielung und Missachtung der Bibel gestrichen.

---

[1] Gifford a. a. O. S. 34 Anm.
Wülcker, Engl. Litteraturgesch. Leipzig u. Wien 1900. S. 217: Thomas Kyd schrieb nur ein selbsterfundenes Drama, das allerdings in zwei Teile zerfällt, Allein dieses Stück galt seiner Zeit für das beste, das je verfasst worden wäre,

Akt III, Sc. 1: Wiederum die Hochstellung väterlicher Autorität, zugleich bessere Charakteristik Wellbred's.[1]

Akt III, Sc. 2: a) Kleidung der Damen,
b) Young Knowell: an I might have been joined patten with one of the seven wise masters for knowing him: religiöser Standpunkt,
c) bettelnde Invaliden besonders häufig zur Zeit Jonson's, zu Garrick's Zeit unbekannt.

Nicht freiwillig sind ferner die Abweichungen, welche Garrick in den Bühnenweisungen zeigt.[2] Ein Vergleich der angegebenen Stellen wird sie ohne weiteres erklären. Den allgemein gehaltenen Ortsangaben Jonson's stehen fast immer die spezifizierten Garrick's gegenüber; es ist eben die Entstehung des Dekorationswechsels hierbei ausschlaggebend. Während zu Jonson's Zeit ein Stück ohne jeden Scenenwechsel, also ohne jede Unterbrechung zu Ende gespielt werden konnte, entstanden zu Garrick's Zeit durch die Möglichkeit des Dekorationswechsels notwendige Pausen. Während nun i. a. Garrick dieselbe Sceneneinteilung bietet, so hat er doch drei grössere Änderungen vorgenommen:

---

und noch im Anfange des **17. s.** wurde es von keinem Geringeren als B. Jonson überarbeitet und erweitert. (Anf. 17. s., also Widerspruch gegen Giff., der die Bearbeitung vor E. M. i. H. H. stellt.)

[1] Siehe Krämer S. 48: Ohne den dort angeführten Gründen die Berechtigung abzusprechen, halte ich gerade bei der Streichung des old plodding brain etc. dieses Bestreben G's. für den Hauptbeweggrund.

[2] Bei Krämer S. 25 u. ö. vermisse ich die gerade für die jetzt erwähnten Änderungen unbedingt notwendige Betonung der Entwickelung des Bühnenwesens; für eine rein subjektive Geschmackssache der einzelnen Herausgeber kann ich die betr. Abweichungen nicht halten.

1. Akt II: Zusammenfügen von Scene 2 und 3.
   B. Jonson: Sc. 2: Moorfields.
   Sc. 3: Another Part of Morfields.

Mit der Vermeidung einer Pause hat er zu gleicher Zeit hier eine Steigerung des Effektes erreicht: Old Knowell spürt seinem Sohn nach und tritt auf, als der Gesuchte einen Augenblick vorher den Schauplatz verlassen hat.

2. Akt IV, Sc. 3: { Jonson: A Room in the Wind mill Tavern. / Garrick: Moorfields.
   Sc. 4: The Old Jewry
   Sc. 5: Moorfields } von Garrick mit obiger Scene vereinigt.

3. Der Schluss des IV. Aktes bei Garrick mit Scene 6. Weniger vom bühnentechnischen Standpunkt bedeutend, als von selbständig dichterischem Zeugnis.

Zu den beiden ersten Fällen sind die Gründe ja ohne weiteres klar: Zeit- und Arbeit-Ersparnis durch Aufhebung des bei Jonson doch nur angedeuteten, in Wirklichkeit garnicht vollzogenen Scenenwechsels.

Erst nach Abzug dieser Abweichungen, die veränderter Zeitgeschmack und der Fortschritt im Bühnenwesen Garrick aufzwangen, kommen wir zu einer reinen Betrachtung dessen, was er in seiner Eigenschaft als "Umdichter" für das Stück geleistet hat. Eins ist beim ersten Überblick auffallend: längere neue Scenen setzt Garrick nie hinzu, selbst die Neugestaltung der 6. Scene im IV. Akte kann nicht als solche aufgefasst werden. Was er hinzufügt, ist alles knapp und kurz, aber voll Lebensfrische und ist vorzüglich dazu geeignet, auf die einzelnen Charaktere in ihren Grundzügen neue blitzartige Streiflichter zu werfen. Ein Vergleich, wie Garrick die einzelnen Charaktere im Verhältnis zu seiner Vorlage

wiedergibt, wird den besten Aufschluss über die Selbsttätigkeit Garrick's geben können. 3 Hauptgruppen lassen sich unter den Charakteren aufstellen:

1. Old Knowell, Young Knowell, Wellbred, Hilfsmitglied Brainworm.

   Freiheitsdrang der Jugend, bestrafte Philisterei des Alters; Quelle: Jonson's Stiefvater, Jonson selbst.

2. Kitely, Dame Kitely; Nebenperson Bridget, Downright.

   Geprellte und bestrafte Eifersucht; Hauptmotiv bei Garrick geworden; Quelle für Jonson: sein eignes Leben.

3. Bobadil, Mathew, Stephen; satirische Entlarvung hohler, dünkelhafter Aufgeblasenheit. Diese Gruppe bietet im Rahmen des Ganzen ein Lustspiel für sich. Quelle für Jonson: eigene Erlebnisse.

Die Verbindung dieser 3 Hauptgruppen wird hergestellt durch die Nebenmitglieder der einzelnen und durch die 4. Nebengruppe: Cob, Cash, Justice Clement.

Sind auch fast alle Charaktere nur Typen und Abstraktionen einer bestimmten Idee, so ist doch Justice Clement besonders klar als eine Personifikation der alles schlichtenden Gerechtigkeit geschildert. Cob, Cash und Brainworm sind Typen der Vertrauten- und Dienerrollen, zugleich voll von Verschlagenheit und Treue, dann auch Vertreter des ärmeren, aber braven Bürgervolkes, das nicht mehr sein will als es ist, gegenüber den freigeistigen, jugendtollen Young Knowell und Wellbred, den marklosen Strebern und Prahlhänsen Bobadil, Mathew und Stephen.

Der Charakter Old Knowells hat nur die schon oben erwähnten Abänderungen erfahren, die der moralisierenden Tendenz Garrick's entsprangen.

Aus denselben Gründen sind auch Young Knowell und Wellbred ein wenig verschoben; eine bessere Charakterisierung Wellbred's in seiner Freundschaft zu Young Knowell erreicht Garrick gleichzeitig mit der versittlichenden Hebung des Stücks in Akt III, Sc. 1. — Brainworm bleibt ganz derselbe.

Die grössten Umgestaltungen finden sich in der 3. und 4. Gruppe.

Bobadil: Akt I, Sc. 4: Die Fechtausdrücke sind wesentlich reduziert, und so erscheint die Scene bedeutend verkürzt.

Akt III, Sc. 2: Die nichts Neues enthaltenden Prahlereien, die nur eine schon bekannte Charaktereigenschaft in ermüdender Breite immer wieder betonen. Kleiner kurz angedeuteter charakterischer Zug bei Garrick neu: als Ersatz für die Streichung leerer Worte wird eine Handlung hineingebracht, die ganz aus Bobadil's Charakter entspringen konnte: Akt III, Sc. 3: Das jähzornige ungerechtfertigte Dreinschlagen Bobadil's auf die keines Widerstands fähigen Cash und Cob, das in grellem Gegensatz zu seiner späteren Feigheit steht, wo er zu ernstem Kampfe herausgefordert wird.

Akt IV, Sc. 5: Jonson bringt hier Bobadil's weit zurückliegende Erlebnisse als Fechtlehrer an.

Akt IV, Sc. 7: Abschweifung nach Venedig auf Mathew's Frage, wie dort ihr Benehmen beurteilt worden wäre. Dafür wird als Ersatz Bobadil's Charakter mit treffendem, aus der Handlung fliessenden Witz beleuchtet: als Bobadil dem Brainworm statt wie bei Jonson Schmuck und Kleider sein Schwert anbietet: I believe, I shall have no service for it to-day.

Mathew: Akt III, Sc. 2: schärfere Charakteristik seiner Feigheit durch das auch hier wieder der Handlung nach berechtigte Davonlaufen; zu gleicher Zeit damit die folgenden Kürzungen ermöglicht in seinem Dialog mit

Stephen: die Spässe beider, die oft zu sehr gesucht und zu überladen sind, werden im Verlauf des ganzen Stückes häufig eingeschränkt.

Justice Clement: Nachdem sein Charakter uns durch die Andeutung in Akt III, Sc. 2 bekannt geworden, kürzt Garrick diese Rolle erheblich. Doch auch hier verfährt er genau so wie bei Bobadil: er streicht die wortreichen Episoden und setzt an ihre Statt eine aus der Handlung und dem Wesen der Handelnden hervorgehende Charakteristik. Die derb komische Scene Justice Clement und Brainworm in der Scene des V. Aktes ist von Jonson wohl als eine Satire auf den Richterstand beabsichtigt gewesen. Garrick stellt den Richter viel ernster und würdevoller dar und folgt Jonson in seiner ironischen Behandlung Clement's nicht.

Cob's Rolle ist wo nur irgend angängig gänzlich gestrichen worden. Die Erregung über die scheinbare Untreue seiner Frau kommt nicht so sehr zum Ausdruck wie bei Jonson.

Unbefriedigt lässt uns bei Garrick die Änderung, dass uns nicht die Strafe Bobadil's und Mathew's im V. Akt bekannt wird, wo Clement sich nur mit der Entscheidung begnügt, mit zwei so unmännlichen Geschöpfen wolle er nichts zu schaffen haben.

Besondere Aufmerksamkeit verlangt die 6. Scene im IV. Akt. Sonst erscheint uns während des ganzen Stückes Kitely bei Garrick unverändert: hier sehen wir ihn in einer ganz anderen Stellung. Zunächst ist der weit bessere Anschluss der 6. Scene an das Handgemenge im Hause Kitely's (Akt IV, Sc. 1) hervorzuheben; bei ihm kann man die Situation sofort begreifen, während man bei Jonson lange noch an gar keinen Zusammenhang mit den früheren Geschehnissen denkt. Dann hat Garrick auch das Giftmotiv beseitigt, das vor Gifford viele als letzten Rest aus der italienischen Lokalisierung der Urfassung hingestellt haben, welches aber von Gifford als

ein z. Z. Jonson's weit verbreitetes Übel bezeichnet wurde, vor dem selbst die Königin Elisabeth sich unmässig fürchtete.[1] Vielleicht übernimmt Garrick es nicht, weil es seiner Zeit fremd geworden war, vielleicht auch deshalb nicht, weil es bei Jonson zu unmotiviert und zu gesucht sich einmengt. — Garrick's lebhafte poetische Anschauungskraft zeigt sich gleich zu Anfang dieser Scene in einem charakteristischen Beispiel: Von nagenden Ratten stammen nach Cash's Aussage die Geräusche, die Kitely dem Umherschleichen seines Rivalen Young Knowell zuschreibt: ein treffliches äusseres Gegenstück zu dem Nagen und Wühlen, das die Eifersucht in Kitely's Busen verursacht. Anscheinend unbeabsichtigt und in gewohnter Kürze wirft Garrick diese Worte ein, und doch genügen sie schon, die ganz andere Anschauungswelt Garrick's zu verdeutlichen, der alles warm zu empfinden scheint und aus innerer Wärme seine lebensfrischen Zusätze schöpft; wie ein erquickender Luftzug weht es über die Eiskälte, die aus Jonson's eigenem Wesen auch in seinem Werke zum Ausdruck kommt. Die bedeutendste Änderung und Neuheit in dieser Scene ist aber die Gegenüberstellung der beiden Ehegatten. Jonson hat bis auf den Schluss ein Aufeinanderprallen der Gegensätze peinlich gemieden. Die ganze Entwickelung ist nur eine einzige Intrigue: Dame Kitely kommt zur Erkenntnis des ihr entgegengebrachten Misstrauens erst durch Wellbred, der auch in ihrer Brust die Eifersucht entflammt. Kitely ist einer offenen Aussprache stets aus dem Wege gegangen. Einzig und allein seinem Kassierer Cash hat er nach langem Zögern und Zaudern seine Schwäche eingestanden; hier bei diesem blindlings ergebenen Beamten fühlte er sich sicher vor einer Zurechtweisung; wenn dieser auch die Erbärmlichkeit seines Herrn erkannte, durfte er dennoch es nicht wagen, eine Bekehrung zu versuchen.

---

[1] Gifford: Memoirs a. a. O.

Auch Garrick lässt Kitely zunächst Hilfe bei Cash suchen; auch bei ihm finden wir also im Anfang dieses feige Verkriechen, die einer offenen Begegnung ausweichenden Hinterlist. Um so wirksamer ist dann die Entgegenstellung der beiden Gatten. Ihre zu Tage tretende Unschuld bringt auch ihn, den stets Misstrauischen, zum Wanken. Seine blinde Raserei zeigt sich jetzt ihm selbst als ein leeres Hirngespinst; mehr und mehr kommt er zur Erkenntnis seiner Schuld; Gewissensbisse peinigen ihn, auf alle Arten gelobt er jetzt Besserung. Zu spät wird er gewahr, durch diese Versprechungen seiner Frau jetzt alles gestanden zu haben; als er dann in angstvoller Bestürzung seinen Worten eine andere Deutung zu geben sucht, verrät er sich nur noch mehr. Da ist seine Beherrschung am Ende; er ist zu feige, seiner unschuldig verdächtigten Frau frei ins Auge zu schauen und um Vergebung zu bitten: er flieht zu Cob. Wie spannend nimmt diese Scene offenen Kampfes sich aus! Endlich einmal ein Aufgeben des Typischen, eine seelische Entwickelung, die eine Entscheidung unumgänglich fordert. Wie viel deutlicher zeigt sich hier der Charakter Kitely's in seiner ganzen Erbärmlichkeit! Und nicht diese Scene allein hat gewonnen, auch der Schluss gewinnt grössere Lebhaftigkeit und innere Wahrheit. In feiger Selbsterkenntnis ist Kitely geflohen, endlich ist er einmal auf dem Wege, den Glauben an seine Gattin wieder zu finden, als plötzlich dann durch seiner Gattin eiliges Verschwinden ihm bei seiner Rückkehr ein Grund zum Misstrauen geboten wird, so berechtigt anscheinend, wie er noch keinen gehabt, da müssen alle Gelöbnisse zusammenbrechen, seine Zerknirschung und Kopflosigkeit gewinnen eine viel grössere Berechtigung. Nach dem Urteilsspruch Clement's lässt Garrick die beiden Ehegatten in ein Separatzimmer treten und dann am Schluss wie Jonson den reuigen Kitely Besserung geloben. Beide hätten sicherlich dadurch diese Scene lebendiger gestalten

können, dass sie auf offener Bühne Kitely und seine Gemahlin die Lösung hätten selbst finden lassen; eine entrüstete Zurechtweisung von seiner Frau vor aller Welt hätte Kitely gewiss noch mehr beschämt, als wenn Garrick in treuer Konsequenz aus der 6. Scene IV. Aktes eine Aussprache unter vier Augen herbeiführt.

Neben der lebensvolleren Charakteristik Kitely's, die Garrick ohne Zweifel erreicht hat, ist auch der im Ganzen ja nur untergeordneten Frauenrolle eine erhöhte Bedeutung gegeben; jetzt treten beide Gatten in den Mittelpunkt, die Frau ist nicht mehr blosse Folie, sondern greift selbst ein.

Endlich bleibt noch die geänderte Akteinteilung zu besprechen.[1]

Jonson lässt auf die Eifersuchtsscene unmittelbar die Tollheiten Bobadil's und seiner Genossen, dann alle die Quertreibereien folgen, die ein Zusammenkommen aller im Stücke tätigen Personen ermöglichen sollen. In strenger Regelmässigkeit schliesst er hier den IV. Akt und lässt dann den alles enthüllenden, alles versöhnenden V. Akt in Gestalt einer einzigen längeren Scene folgen. — Garrick schliesst mit Akt III, Sc. 6; das Intriguenspiel in Scene 7, 8, 9 bei Jonson setzt er an den Anfang des V. Aktes. — Bei Jonson ist das Interesse nach Schluss des IV. Aktes sicherlich von den allerletzten Vorgängen in Anspruch genommen; die Spannung, in die Scene 6 versetzen musste, hat nur wenig Zeit, sich zu entwickeln und wird durch die sofortige Anreihung der Lächerlichkeiten Bobadil's, Mathew's und Brainworm's sofort erstickt. Jonson stellt

[1] Vgl. Krämer, S. 100: "Aus der obigen Tabelle ist ersichtlich, dass dem Bearbeiter gegenüber dem Original etwas daran lag, Akte und Scenen symmetrisch abzuteilen." Hierzu rechnet Kr. auch die Verschmelzung mehrerer Scenen zu einer einzigen, wie ich sie oben besprochen habe, und auch den V. Akt. Ich glaube den Grund dazu einmal, wie schon oben bemerkt, in dem Bühnenwesen suchen zu müssen, dann besonders für den V. Akt, was Kr. nicht zu beachten scheint, Garrick's gänzlich andere Auffassung des Stückes gerade auch hierin bewiesen zu sehen.

also beide Motive: Eifersucht und Prahlsucht gleichwertig neben einander: beides ist ihm in gleichem Grade eine Entscheidung wert, beides muss nach seiner Regel danach in den IV. Akt gestellt werden. — Anders dagegen Garrick: aus seiner Änderung lässt sich schliessen, dass er als Grundzug des Ganzen die Eifersucht aufgefasst haben will, dass alles andere nur Dekoration oder Mittel zum Zweck ist.

Volle Bestätigung hierfür bietet sich in dem Resultat, das wir aus dem obigen Vergleich der Charaktere bei Garrick ziehen können. Die 3. und 4. Gruppe, also grade in den Scenen 7, 8, 9, Akt IV auftretenden Personen, sind ganz in den Hintergrund getreten zu Gunsten Kitely's und dessen Gruppe, die in den Mittelpunkt des Ganzen getreten ist.

Wie haben wir nun Garrick's Gesamtleistung zu beurteilen?

Der Charakter des ihm vorliegenden Lustspiels als Zeitsatire musste für jeden Überarbeiter verlockend genug sein, aus der neuen Zeit auch neue Parodien zu schöpfen und in den alten Rahmen hineinzufügen. Um so höher müssen wir Garrick gleich von vorne herein als eine Ausnahme seiner Zeit hinstellen, dass er seinem Publikum das Lustspiel Jonson's mit solcher Enthaltsamkeit, so unverfälscht und rein erneuert hat. Jonson's Lustspiel ist eine Reihe nur lose verknüpfter Situationen. Jede zielbewusste, einheitliche Handlung, jede lebensvolle Entwicklung der Charaktere aus innerster Seele heraus fehlt. In den einzelnen Scenen nur ein getreues Abbild seiner Zeit zu geben, das war Jonson's Absicht. Aus diesem Grunde hat er alle seine einzelnen Satiren neben einander gestellt, von einer planvollen Unterordnung der Nebenfiguren abgesehen und nicht ein Motiv, dem sich alle andren unterstützend unterordnen, in die Mitte gestellt. Ist doch die Eifersucht Kitely's ebenso breit

behandelt wie die Tollheiten Bobadils. – Wollte Garrick nicht das ganze Stück bis zur Unkenntlichkeit umgestalten, so musste er den Charakter des Lustspiels als Situationsdrama unter allen Umständen wahren. So weit es aber möglich war, hat er sich dennoch bemüht, dem Stücke die fehlende einheitliche Handlung und das innere Leben zu verschaffen. Die Gruppe Bobadil-Mathew etc. ist nicht mehr Spiel im Spiel, sondern tritt bei ihm weit hinter seinem Hauptziel, der gerechten Bestrafung des eifersüchtigen Kitely, zurück. Wir haben grade bei dieser 2. Gruppe konstatieren können, wie viel frischer und lebenswahrer sich alles bei Garrick ausnimmt, wie ihm vor allen Dingen daran gelegen ist, Kitely und die mit ihm verknüpfte Handlung in den Vordergrund zu drängen. Mit Freude ist die Tilgung der Episoden und langen Erzählungen bei Bobadil etc. zu begrüssen, die doch nur immer wieder schon bekannte Charakterseiten hervorkehren, für die er als willkommenen Ersatz kurze, aber witzige Bemerkungen einstreut. Grade in diesem zeigt sich der Unterschied seines Humors von dem kalt berechnenden, nicht aus innerster Seele fliessenden Humor Jonson's.

Hat man nach der Lektüre Jonson's den Eindruck, als stände man vor einem allgewaltigen Denkmal, dessen einzelne Statuen jede für sich immer wieder neue Gedanken verkörpern, die aber in ihrem wirren Zusammenwirken einen einheitlichen Genuss des Ganzen verhindern, so erscheint es uns bei Garrick auf einen einheitlichen Grundzug gebracht: ein Hauptgedanke verkörpert sich mit grosser Deutlichkeit, und in weit grösserer Harmonie ordnen sich alle anderen Figuren ihm unter.[1]

[1] Gerade dies erreicht zu haben, halte ich für das Hauptverdienst Garrick's. Unter den sonstigen Abweichungen meiner Resultate und Begründungen halte ich diese für die wichtigste.

Kap. V.

Kurzer Vergleich der Technik Garrick's in Bezug auf Shakespeare und unser Lustspiel.

Zu Grunde gelegt sind hierzu folgende Dissertationen:

1. Schramm: Rost. 1898: Thomas Otway's "The History and Fall of Gajus Marius" und Garrick's "Romeo and Juliet" in ihrem Verhältnis zu Shakespeare's "Romeo and Juliet" und den übrigen Quellen.
2. Weber: Rost. 1901: Lacy's Sauny the Scot und Garrick's "Catharine and Petruchio" im Verhältnis zu ihren Quellen.
3. Schnaus: Halle 1902: Das Verhältnis von Garrick's "The Fairies" zu Shakespeare's "A Midsummer-Night's Dream".
4. Goerner: Halle 1902: Über das Verhältnis von David Garrick's "Catharine and Petruchio" zu Shakespeare's "The Taming of the Shrew".
5. Schneider: Halle 1902: Über das Verhältnis von David Garrick's "Florizel and Perdita" zu Shakespeare's "The Winter's Tale".

Zunächst zitiere ich aus den einzelnen Arbeiten die in Betracht kommenden Stellen.

1. Schramm, S. 52: Man versuchte nach französischem Muster im Drama die drei Einheiten einzuführen, und man verstand nicht mehr die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen. Darauf erwähnt er die tiefe Abneigung von Garrick's berühmten Lehrer, Dr. Johnsen, gegen Wortspiele und Wortwitze, die gerade bei Shakespeare in Fülle sich finden. S. 55 erwähnt er Garrick's eigene Vorbemerkungen zu der betreffenden Umarbeitung: The chief design of the alterations in the following play

was to clear the original as much as possible from the single and quibble which were alsways the objections to the reviving of it. — S. 56: So fehlte bei Garrick die ordinäre Prosa der Diener und Clowns.

Goerner: S. 1 führt er die Bemerkung v. Vincke's zum Midsummer-Night's Dream an: "Steht er einzig da durch die drei Regionen, welche sich in ihm berühren und vermischen: die phantastischen Elfen, die prosaischen Rüpel, dazwischen der athenische Hof mit dem Verständnis des tieferen Reiches". — S. 29 zitiert er Bulthaupt: "Wer für den Sommernachtstraum den richtigen Standpunkt finden will, hat die Geisterwelt notwendig als den Mittelpunkt anzusehen". — Dass Garrick dies getan, beweist schon die Abänderung des Titels "The Fairies". — S. 32: Garrick kam dem Bedürfnis entgegen, alles klar darzustellen, klar bis zur Plattheit und Nüchternheit, dem selbständigen Denken so wenig Raum wie möglich lassend. Es war die Tendenz der Zeit, alles auf ein möglichst einfaches Mass zu beschränken. — S. 35: Wir vermissen die biederen Handwerker, welche Shakespeare so vortrefflich nach der Natur gezeichnet hat.

Weber, S. 80: Garrick's "Catharine and Petruchio" ist nicht eigentlich eine Bearbeitung von The Tanning of the Shrew, sondern die herausgenommene, abgerundete Petruchio-Handlung.

Schnaus, S. 42: Dem Geschmacke der Zeit entspricht er, wenn er seinem Stücke eine einfache Handlung gibt. Es ist ja das Hauptbestreben der damaligen Shakespeare-Bearbeiter, alle Episoden und vermeintlichen Auswüchse auszuscheiden und dadurch die Shakespeare-Stücke möglichst einfach zu gestalten. So hat Garrick denn aus Shakespeare nur die Haupthandlung . . . herausgehoben und zur Grundlage seines Stücks gemacht. — S. 43: An verschiedenen Stellen hat er das Original bedeutend gekürzt durch Auslassung einer Reihe von Wortspielen.

Schneider, S. 7/8: Florizel und Perdita kamen bei Shakespeare ja erst vom IV. Akte an auf die Bühne, und der Konflikt der Haupthandlung im 2. Teil des Stückes bezieht sich auf ihn. Da ist es verständlich, dass Garrick den Titel "Florizel and Perdita" wählte. — S. 9: Der Stoff war also am denkbar glücklichsten gewählt, und die Verkürzung um drei Akte tat ihr Übriges, um bei den Zuschauern keine Ermüdung aufkommen zu lassen. — S. 107: Jedenfalls müssen wir konstatieren, dass Garrick weniger die Charaktere als die Handlung am Herzen gelegen, dass er dieser die grössere Sorgfalt zugewendet hat, übrigens auch wieder etwas echt Französisches.

Aus allen diesen Zitaten, nicht zum wenigsten allein schon aus der bezeichnenden Umänderung einiger der Titel geht jedenfalls mit vollster Deutlichkeit das Eine hervor, was auch ich bei der Bearbeitung des E. M. i. H. H. als leitendes Prinzip Garrick's hingestellt habe: die Hervorhebung **einer** Handlung zu besonders klarer Deutlichkeit und Verständlichkeit. Die Tilgung der Sprache des Clowns und der Diener, welche Schramm und Goerner erwähnen und als Rücksicht auf die höheren Stände auffassen, finden wir auch in unserem Stück in der Rolle Cob's. Dass Garrick die Charaktere weniger berücksichtigt als die Handlung, kommt ja für uns um so weniger in Betracht, als die Charaktere Jonson's ja nur Typen sind. Es ist erfreulich, dass gerade die Belebung der Handlung und der Charaktere (s. Kitely) ohne Zweifel bei Garrick aus der grossen Charakterisierungsgabe Shakespeare's erlernt ist. Auf Einzelheiten und weiteren Vergleich, so interessant er vielleicht auch gewesen sein würde, habe ich mich nicht einlassen können, da es mir nur darauf ankam, das Grundprinzip Garrick's bei der Bearbeitung des E. M. i. H. H. als identisch festzustellen mit den seiner Shakespeare-Bearbeitungen.

Kap. VI.

Recensionen über Garrick als Dichter und Schauspieler.

Der lebendige Gegensatz zwischen Shakespeare und Jonson musste die Unterschiede bei einem so talentvollen Manne wie Garrick leicht und bald fühlbar machen und konnte ihn nicht lange in Zweifel lassen, nach welcher Seite hin eine Änderung vorzunehmen sei. Man muss unbedingt anerkennen, wie talentvoll und mit welchem Geschmack er das von Shakespeare Gelernte bei der Bearbeitung des Stückes von Jonson zur Anwendung gebracht hat. Diese Anerkennung, das Stück in jeder Hinsicht modernisiert zu haben, muss man ihm auch dann noch lassen, wenn sich einem der Gedanke aufdrängt, er habe in Kitely eine prächtige Rolle für sein Talent als Schauspieler entdeckt und nur aus diesem Grunde Kitely in den Vordergrund gestellt. Welchen Beifall seine Bearbeitung fand, wie grossartig ihm die Rolle als Kitely gelegen, können seine Zeitgenossen und Biographen garnicht genug hervorheben. Folgende Stellen habe ich mir auf der William Brown-Library zu Liverpool notieren können: Percy Fitzgerald: Life of David Garrick.

S. 274: Now he was to bring forward a most important revival, a play full of breadth, character and wit: Ben Jonson's Every Man in His Humour, a piece sufficiently classical to have a wholesome effect on the public. He first prepared it carefully for the stage, by a jealons pruning of everything old-fashioned, or likely to interfere with the easy progress of the story, which

was indeed judicious preparation. But he also according to his favourite practice added a scene at the end of the fourth act which really supplies "business" and heightens the interest. — Never was play so perfectly "cast" or so diligently rehearsed. Garrick was suited to a nicety in Kitely, whose fitful changes and passions gave him good scope for play of feature and inflexions of voice. Woodward could not have had a finer part than Bobadil, nor Bobadil a finer actor; but it eminently fitted his solid and classical humour, a humour now lost to the stage. Indeed it was long thought to have been his masterpiece. Yates as Brainworm, Ross and Palmer as Wellbred and Young Knowell were all good selections, and the manager was fortunate enough to find actors otherwise obscure, who made for themselves reputations, in even the minor parts of this great play. In the greenroom Garrick trained them himself.

S. 276: How the great actor looked as Kitely and how he "dressed" the part, we can know from the fine picture by Reynolds and from the mezzotint worthy of the picture — where we see him in his full Spanish cloak and white collar of many points and slashed sleeves; where his expression is surprisingly altered by a short, dark wig divided down the middle and "fuzzed out" at the sides. The play was acted with complete success-though it was said that the audience took some time before they could surmount the old-fashioned tone.

Private Correspondence of David Garrick,
London 1832.

vol. I, p. 385.

Mrs. Montagu to Mr. Garrick

Hill Street, May 31st 1770.

Mrs. Montagu presents her best compliments to Mr. and Mrs. Garrick and has taken the liberty to send them a book, no otherwise worthy of their acceptance than

as it is written by one who is proud of being known as their admirer and their friend. Mrs. Montagu is a little jealous for poor Shakespeare; for if Mr. Garrick often acts Kitely, B. Jonson will eclipse his fame. All the labours of the critics can do nothing by the dead letter of criticism against the living force of Mr. G.'s representation. King Lear in his madness, or Macbeth led by air-drawn daggars cannot kill what Mr. Garrick has rendered immortal. Kitely will never sink into oblivion. Fie upon Mr. Garrick! he alone could raise a rival to Shakespeare.

vol. I, p. 64,

The Reverend W. Warburton to Mr. Garrick

Prior Park, May 4th 1756.

I have the first edition of Jonson's Every Man in His Humour (if it be not lost) where the names and scene are Italiau; this is much ot your service, if you have it not!

vol. I, p. 272.

Mr. Wilkes to Mr. Garrick

Le Samedi, 9. Novembre 1767.

I'ai connu à Paris l'aimable, le charmant Garrick, j'ai vu à Londres le grand, le sublime. Je remercie Mr. Kitely de me l'avoir fait connaître. Si Mylord Maire ne s'emparoit pas de nous pour toute la journée, si nous n'allions pas diner et danser à Guildhall, j'aurai volé dans les bras de Mr. Kitely, et je lui aurois demandé des nouvelles de sa nuit, et comment il se trouve de sou raccommendement avec sa feunne. Je n'oublierai jamais cette journée qui m'a appris que l'art le plus profond, la métaphysique la plus subtile peut s'allier avec le naturel le plus sublime.

Zu der Anerkennung, die dem rein poetischen Werk Garrick's für die Umarbeitung gebührt, kommt noch die grössere hinzu, durch seine unvergleichliche schauspielerische Wiedergabe in seiner Zeit neben Shakespeare auch Ben Jonson zu neuem Ruhme erhoben zu haben. Seine Modernisierung bringt auch uns noch heute das Stück bedeutend näher, wenn es, wenigstens so viel ich habe erfahren können, sich auf der Bühne nicht hat halten können. Auch ein moderner Garrick würde es nur kurze Zeit mit Erfolg reproduzieren können.

Kap. VII.

Sprache und Metrik.

Krämer: In Sprache, Stil und Metrik zeigt Garrick's Bearbeitung gegenüber dem Original nur wenige, meistenteils ganz geringfügige Veränderungen; diese bestehen im wesentlichen in Modernisierungen von veralteten Schreibungen, Ausdrücken und Satzkonstruktionen. — Es sei noch kurz erwähnt, dass der Bearbeiter manche Ungenauigkeiten und Inkonsequenzen in der Schreibung von Wörtern, besonders von Eigennamen, sich hat zu Schulden kommen lassen.

Ein Vergleich der beiden Ausgaben: Jonson's E. M. i. H. H. 1798 und Garrick's E. M. i. H. H. zeigt folgende sprachliche Verschiedenheiten[1].

S. 17 : 155: Hesperian dragon: Hisperian drag.
18 : 155: grey-hound: gray-hound.
19 : 156: that scarce contents me: that's bad.
21 : 157: that's the spight on it: spite.
21 : 157: best keep unbraced: but.
29 : 160: give me my tankard: bucket.
37 : 162: cudgel me: codgel me.
37 : 162: I should send him a chartel: I should send him a challenge.
ibid. come hither, you shall chartel him: come hither, you shall challenge him.

[1] Ich zitiere hier die Seitenzahlen der betr. Ausgaben wegen der damit erreichten grösseren Leichtigkeit, die Stellen zu finden.

S. 37 : 162: I have heard it spoken of divers: I have heard it spoken of by divers.
40 : 163: a bunch of radish: radishes.
40 : 164: he shall have the grograns at the rote I told him: Grogans.
43 : 165: and here as in a tavern or a stews: stew.
47 : 167: well, go to, I say little: a little.
47 : 167: I'll never draw my sword in the sight of Fleetwood again while I live: leave.
ibid: an I live: leave in faith.
49 : 168: for opportunity has baulk't them: bilk't.
51 : 169: to want the mind's erection in such extremes: to want the mind's direction in such extremities.
52 : 169: troth: truth.
52 : 169/70: this disguise, determining here to lie in ambuscado: determined here to lie in ambuscade.
53 : 170: Slid, I am afeard: afraid.
54 : 170: I cannot take leave ou. them: of them.
57 : 172: we make their palates amning: pallates.
59 : 173: In dung and leystals: brothels.
62 : 174: the sight of a cassock: red coat.
68 : 177: it was the first, but the best leaguer: leagure last years by the Genoways: Genoese.
69 : 178: discharged my. petronel: petrionel.
75 : 181: what's a clock: what's o'clock?
90 : 186: Ods me!: Gods me!
marle: marvel.
94 : 187: in so soft a peace: piece.
94 : 188: of mine own thoughts: my own th.
96 : 188: an he had not lien: he had not lain.
100 : 189: like a sort of unlucky spirits: sprites.
132 : 205: for God's sake: for heaven's sake.
137 : 208: O'God's name: for heaven's sake.
144 : 210: I tell you truly (truely) for making me thus afraid afore: before my time.

S. 145 : 211: this varlet is a tall man afore: before heaven.
145 : 211: There take your cloak: cloke.
I'll none on it: I'll have none on it.
146 : 212: come along afore me: before me.
147 : 213: you are gulled in this most grossly: crosly.
151 : 215: and your balance: ballance.
152 : 215: shrewdly: shroudly.
152 : 216: and 3000 pound: pounds.
154 : 216: is come hither afore me: before.
159 : 216: I had lost a sheep an he had not bleated blated.

Zu afore : before ist noch zu bemerken, dass auch Garrick die Form afore kennt; z. B. fand ich sie auf S. 169: have got me afore in this: freilich hier als Adverb, während es in den angeführten Stellen Präposition.

II. Metrik.

a) Jonson's Lustspiel zeigt einen Wechsel von Prosa und Poesie, erstere überwiegt. Zu einer Untersuchung etwaiger Gesetzmässigkeit zog ich neben Delius, Shakesp. Jahrb. V und G. König (Q. F. 61) besonders Janssen, Diss. Giessen, zu Rate, der für die Prosa bei Shakespeare folgendes aufstellt: "Stellung und Gesittung spielen gar keine Rolle. Es kommt alles auf die Situation, auf die Stimmung an, in welcher die Reden vorgetragen werden. Wenn die Stimmung gehoben ist, wenn ein leidenschaftliches Gefühl im Vordergrunde steht und zu freiem, kräftigem Ausdruck gelangt, so steht Blankvers. — Wenn die Stimmung nüchtern ist, wenn der Verstand überwiegt, wenn das leidenschaftliche Gefühl zurückweicht, unterdrückt wird oder das Mass überschreitet, so steht Prosa. — Der Blankvers bedeutet stets Handlung, Fortschritt (Kampf), die Prosa Stillstand, Ruhe (Zu

warten)." — 13 kurze Sätze stellt er dann für die Prosa auf, von denen für uns von Belang sind:

1. Prosa in rein witziger Stimmung.
2. in humoristischer Stimmung.
3. bei pathetischen Schilderungen und Reflexionen.
4. bei rein formellen Ansprachen.
5. bei verstandesmässigen Reden; nüchtern gestimmten Personen.
6. beim Sarkasmus.

Nach Delius: Prosa Sprache des Clowns.

Wer redet zunächst bei Jonson in Versen? Hier scheint anfangs der erste Satz: "Stellung und Gesittung spielen gar keine Rolle" für Jonson unhaltbar zu sein, denn nur die beiden am höchsten stehenden Personen: Old Knowell und Kitely sprechen in Versen. Nur im Dialog stellt sich mitunter auch bei den Nebenpersonen (Bridget, Cash, Cob, Brainworm) da die Poesie ein, wo sie nur ganz kurze Sätze und keine längeren Partien zu sprechen haben.

Haben aber alle anderen Personen Anlass, in Versen zu sprechen? Steht vielleicht auch bei ihnen ein leidenschaftliches Gefühl im Vordergrunde, enthält alles, was sie vorbringen, Handlung, wie es doch bei dem in tiefster Seele besorgten Old Knowell und Kitely der Fall ist, der von seiner Eifersucht wie ein Spielball hierhin und dorthin geworfen wird? Auch für Jonson erweisen sich obige Sätze vollkommen gültig: die Sprache der Leidenschaft und erregten Stimmung in Versen repräsentieren Old Knowell und Kitely. Brainworm, Cash, Cob, Mathew, Stephen, Bobadil, Justice Clement, Wellbred, Young Knowell bezeugen in ihrer Prosa die Richtigkeit der sechs angeführten Sätze. Der Satz "Stellung und Gesittung spielen keine Rolle" kann für Jonson's Every Man in His Humour weder bejaht noch verneint werden, da den übrigen Personen kein Anlass geboten wird, irgend einer erregteren, leidenschaftlichen Stimmung Ausdruck zu geben.

b) Die Behandlung der Metrik durch Garrick. Krämer: "Gering war das Interesse Garrick's für metrische Verbesserungen der Jonson'schen Komödie: an einigen Stellen ist Prosa in Verse und zwar in regelmässige oder auch inkorrekte Blankverse aufgelöst worden und umgekehrt."

Hierzu habe ich zu bemerken: Inkorrekte Blankverse stellen sich bei Garrick häufig da ein, wo er aus den metrischen Stellen bei Jonson gestrichen und dann entweder halbe Verse unvervollständigt stehen lässt oder durch Anfügung des wieder aufgenommenen Verses von Jonson das Mass eines Blankverses nicht erreicht oder überschreitet.

17 : 125: From the Bordello it might come as well
The Spittle [or Pichatch]. Is this the man — —

45 : 165: O thére are dívers réasons tó dissúade me
Garrick: O there are divers reasons to dissuade, brother.

48 : 167: Bei dem bevorstehenden Scenenwechsel geht Kitely bei Jonson hier in die Prosa über; Garrick gibt es in inkorrekten Versen:

How now, oh the bell rings for breakfast
Brother, I pray you, go in and bear my wife
Company till I come; I'll but give order
For some dispatch of business to my servant.

58 : 172:

Jonson: But this is in the infancy; the days
Of the long coat; when it puts on the breeches,
It will put off all this. Ay it is like — —

Garrick: But this is in the infaucy; [— —]
When it puts off all this. Ay, it is like — —

58 : 173: The rule: get money; still get money, boy
No matter, by what means, money will do
Garrick: No matter, by what means [ ]

59 : 173: But let the house at home be ne'er so clean
Swept ór kept swéet from filth, may dúst and cób-webs

Garrick: Swept ór kept swéet from filth. [—]

74/75 : 181: The dangers are too many [and than the dressing]

— — — — — — — — — —

Von Garrick dann gestrichen bis Jonson S. 75 letzte Vershälfte: I am resolved for that. Der Vers bei Garrick also:

The dangers are too many; I am resolved for that.

S. 75 : 181: Prosa gewaltsam zu Versen:

Garrick: Carry in my cloke again; Yet stay, yet do too
I will defer going, on all occasions.

S. 95 : 188: Jonson hebt bei der Frage oder Anrede die betreffende Person in einem meistens nur einfüssigen Verse hervor:

But Cob,
What entertainment had they, I am sure.

Garrick schliesst But Cob an den vorhergehenden Vers an:

The cornu copiae will be mine, I know; but Cob.

Eine Änderung zum regelmässigen Vers wäre doch leicht möglich gewesen durch Auslassung des "J know"!

Ebenso: Cob
Which of them was it that first kiss'd my wife?

Von Garrick in den weit weniger bezeichnenden Vers gebracht:

Cob, wich of them was't that kissed my wife?

110 : 192: Too sudden in your humour and you know.

Garrick: Too sudden in your humour

ib.: Yes, thére was óne a cívil géntlemán (5)

Garrick: Thére was one cívil géntlemán. (4)

114 : 193: Formal: Was your man a soldier, sir? } (5)
Knowell: Ay, a knave. }

I took him begging in the way this morning,
As I came over Moorfields. (Braimoeuters.)

Von Garrick Umstellung:

a) Wás your mán a sóldier, śir? (4)
b) Ay a knave, I took him begging on the way
c) This morning as I came over Moorfields.
c überhaupt kein Blankvers.

Vergleich mit der Behandlung der Metrik bei Shakespeare:

Goerner S. 46: Sehr oft hat der Bearbeiter einfach die Hälfte der Verse ausgelassen.

Schramm S. 75: Sehr oft verschlechterte er die Verse, indem er die Hälfte wegliess.

Zum Schluss ist es mir eine angenehme Pflicht, Herrn Prof. Dr. Lindner für das warme Interesse, das er meiner Arbeit entgegenbrachte, an dieser Stelle meinen wärmsten Dank auszusprechen.